UNIVERSITÉ PARIS –SORBONNE IV

Pauline Kasprzak

Une Nouvelle conception de la photographie à l’ère du numérique

Mémoire en Philosophie de l'art et esthétique

Directeur de mémoire :

Frédéric Pouillaude

Maître de conférence à Paris IV

Mai 2013

Remerciements

Je tiens à remercier Frédéric Pouillaude pour son soutien, ses encouragements et ses conseils avisés qu'il a su me donner depuis la genèse de mon projet de recherche sur la photographie, mais aussi pour la confiance aveugle qu'il m'a faite dans la mise en œuvre de ce projet.

Un grand merci à Jean-Christophe Béchet, qui a fortement contribué à l'élaboration de mon travail en me permettant de comprendre les enjeux actuels de la photographie au fur et à mesure d'entretiens réguliers, durant lesquels mon point de vue théorique s'est vu confronté à son point de vue de praticien.

Merci à Denis Baudier, Gil Le Fauconnier et Cédric Delsaux, qui m'ont volontiers fait partager leur expérience de photographe et leur conception de la photographie.

Merci également à Laure Blanc-Benon et Carole Maigné, pour l'intérêt qu'elles ont porté à mon sujet et pour l'aide précieuse qu'elles m'ont apportée dans mes recherches bibliographiques.

Sommaire

Introduction

> Nous sommes entrés dans l'âge du numérique. Et l'âge du numérique est entré en nous. Nous ne sommes plus les mêmes qu'autrefois. Pour le meilleur et pour le pire.
>
> Nous ne pensons, ne parlons, ne lisons, n'écoutons, ne voyons plus de la même manière. Et nous n'écrivons, ne photographions, ni même ne faisons plus l'amour de la même façon non plus.
>
> C'est inévitable.
>
> Ritchin Fred, *Au-delà de la photographie*[1]

Où commence et où finit la photographie à l'ère du numérique ? Voilà une question que nous sommes en droit de nous poser à une époque où toutes les frontières semblent s'abolir. En effet, le contexte du numérique nous a fait entrer dans une ère de la convergence, faisant passer les images, le son, les textes et les vidéos par un même canal : le circuit informatique. En s'immisçant dans le champ de la photographie, la technologie numérique la soumet au règne de l'ordinateur et la prive alors des outils qui lui étaient reconnus spécifiques du temps de l'argentique. N'importe qui peut désormais prendre une photographie avec n'importe quel outil numérique et la travailler sur ordinateur. D'autre part, si la photographie est aujourd'hui pleinement reconnue comme un art, nous nous apercevons que le contexte de l'art contemporain prône le mélange et l'interpénétration des fins, des moyens et des matériaux des différents arts. La photographie est alors confrontée au phénomène d'hybridation et de déspécification. Dès lors, dans un tel contexte, nous pouvons nous demander s'il est encore possible de distinguer une spécificité de la photographie, alors qu'elle ne possède plus de champ autonome, ni d'outils spécifiques. C'est à ce problème que nous tenterons de répondre.

A l'heure actuelle, la technologie numérique se retrouve partout dans notre vie quotidienne et elle n'a pas épargné la photographie, bien au contraire. Force est de constater qu'elle affecte les outils de la photographie, son processus, ses pratiques, ses usages, son économie, mais également son esthétique, son régime de vérité et par là-même le regard que nous portons sur elle. Il semble que nous ne puissions plus concevoir la photographie d'après

[1] Fred Ritchin , *Au-delà de la photographie. Le nouvel âge*, [2009], Paris, Victoires éditions, 2010, p.9

le numérique de la même façon qu'avant. La question qui nous préoccupe alors est de savoir ce qu'est devenue la photographie en 2013, soit plus d'un siècle et demi après son invention.

Faut-il préciser que la photographie est désormais dotée d'une histoire et d'un corpus de discours théoriques d'une grande diversité ? Historiens, sociologues, scientifiques, sémiologues, artistes, philosophes : pour tous, la photographie est aujourd'hui un objet théorique, dont l'ampleur ne cesse de croître et ce, notamment parce que la photographie subit actuellement de plein fouet la déferlante du numérique. Si la photographie suscite autant d'interrogations et de débats à l'heure actuelle, il ne faut pas s'en cacher, c'est bien parce qu'elle est en pleine mutation. Comme tout bouleversement fondamental, le contexte du numérique est peut-être une occasion de mieux comprendre ce qu'est la photographie. La difficulté tient à ce que nous pensons chacun la connaître au prétexte que nous en sommes entourés. Or, nous « baignons » littéralement dedans. Nous sommes submergés par les images photographiques, de telle sorte que, si tout le monde peut parler de la photographie, personne ne paraît plus vraiment savoir ce que recouvre ce mot, qui a perdu son sens à trop vouloir s'étendre jusqu'à perte de vue.

La détresse dans laquelle se trouve la photographie aujourd'hui nous est apparue comme un appel à renouveler sa définition, à lui redonner du sens et à redessiner les contours de ses frontières. Une redéfinition, pour ainsi dire : voilà ce que semble réclamer la photographie à l'ère du numérique. Or, pour lui bâtir un nouvel édifice conceptuel, il faut nécessairement déconstruire l'ancien. C'est pourquoi notre entreprise théorique, qui se veut à la fois philosophique et esthétique, s'est donnée comme cahier des charges de dé-définir la photographie afin de la redéfinir dans le contexte actuel.

Dans un premier temps, il nous paraît nécessaire de revenir aux fondements de la photographie tels qu'ils ont été mis en place, progressivement, avant l'arrivée fracassante du bulldozer numérique. Nous replongerons dès lors dans l'histoire de la photographie pour comprendre comment elle a été appréhendée au XIXe siècle, siècle de son invention, ainsi qu'au XXe siècle, siècle de sa théorisation. Ce retour aux sources, plutôt agréable il faut le dire, n'est pas pour autant une promenade du dimanche où nous allons selon notre bon plaisir. Il s'effectue dans un but précis : découvrir comment la photographie s'est vue attribuer une spécificité ontologique. Cette spécificité, nous la connaissons bien pour la voir remise en question aujourd'hui ; il s'agit évidemment de la valeur de témoignage du réel. Nous montrerons que tout l'enjeu reposait alors sur l'acceptation de la « vérité » photographique comme norme de représentation. Cette vérité par contact, indicielle, de la photographie rompt

totalement avec les modes de représentation traditionnels et c'est ce qui fait de la photographie un nouveau de mode de production d'images, dont nous pouvons dire qu'elles sont révolutionnaires parce que techniques. Nous verrons ainsi comment cet entre-deux photographique, cet Art-Sciences, instaure un nouveau régime de visibilité qui correspond parfaitement à la société industrielle. En conséquence, et pour cause de technologie, elle se voit refuser l'accès aux beaux-arts. Son histoire se révèle à bien des égards comme une lutte acharnée pour se voir pleinement reconnaître comme médium artistique. En ce sens, nous montrerons qu'elle pose finalement la question de savoir si un art peut être technologique.

À cette question, qui n'a eu presque que des réponses négatives pendant près de 150 ans, le numérique répond par l'affirmative, se déployant dans toutes les sphères des arts visuels. Or, cela n'est pas sans conséquences pour la photographie, et c'est ce que nous nous proposons d'étudier dans un second temps. Il faut employer les grands mots et parler d'une véritable révolution numérique de la photographie. En effet, nous ne pourrons que constater par nous-mêmes la destruction des principes et de l'essence-même de la photographie qu'a provoqué l'arrivée du numérique sur son territoire. Tout semble opposer la photographie numérique à la photographie traditionnelle mais pourtant...celle-ci s'est glissée dans ses chaussons en prenant sa place et en la remplaçant dans ses fonctions. Tout semble induire que la photographie numérique a définitivement brisé ce lien privilégié au réel, si cher à la photographie traditionnelle, mais pourtant...la photographie numérique n'échappe pas à la question du réel. Tout semble montrer que la photographie numérique a fait éclaté les piliers de l'esthétique photographique, mais pourtant... plus que jamais, la photographie numérique tend à permettre une véritable esthétique photographique. C'est pourquoi l'heure du débat s'impose pour déterminer, si oui ou non, la photographie numérique peut s'inscrire dans l'histoire du médium photographique. Pour notre part, après avoir analysé les arguments des deux positions adverses, nous nous prononcerons en faveur du oui, en montrant que, si la photographie numérique change bel et bien le visage de la photographie, elle est une révolution de la photographie au même titre que la révolution de l'instantané, qui mérite donc le nom de photographie mais qui appelle à concevoir la photographie sous un œil nouveau, débarrassé des anciennes croyances et de sa spécificité ontologique.

En ce début du XXIe siècle, il est sans doute possible de dépasser le refus d'une spécificité médiale de la photographie et de la redéfinir en la pensant dans la diversité de ses pratiques et de ses usages. C'est en tout cas ce à quoi notre démarche souhaite aboutir. Nous ne pourrons manquer d'être saisis par l'extrême diversité de l'univers photographique

actuel !Tous les dispositifs, qu'ils soient anciens, argentiques ou numériques, sont disponibles sur le marché, les techniques argentique et numérique s'entrecroisent sans arrêt, et les usages de la photographie se font toujours plus nombreux et toujours plus variés. C'est bien simple, nous ne savons plus de quoi nous parlons lorsque nous évoquons les noms de « photographie », de « photographe », ou encore d' « art photographique ». Dès lors, trois questions s'imposent face la confusion qui règne en maître dans cet univers photographique. Ce sont elles qui vont structurer notre approche philosophique et esthétique de la photographie. D'une part, que pouvons-nous dire de la photographie aujourd'hui ? D'autre part, qu'est-il possible de faire dans le champ de la photographie à l'heure actuelle ? Et enfin, quels sont les enjeux de la photographie à l'ère du numérique ? Nous tenterons ainsi de redonner du sens à la photographie en effectuant quelques mises points dans l'immense zone de flou qu'elle représente pour qui la regarde à travers ses conditions phénoménologiques.

Il s'agira de faire discuter la théorie et la pratique afin de (r)établir les frontières du champ photographique et de concevoir une certaine idée du médium photographique tel qu'il existe aujourd'hui. Notre but n'est évidemment pas d'établir des catégories, ni de décréter qui est photographe et qui ne l'est pas. Notre démarche est plutôt d'interroger la réalité de la photographie afin de savoir ce que veut dire « photographie » à l'ère du numérique. En ce sens, elle n'est nullement prescriptive mais se veut simplement éclairante. Néanmoins, il faut bien comprendre que, notre réflexion cherchant à concevoir la photographie du point de vue de l'esthétique, elle sera nécessairement confrontée à la question de savoir quoi inclure et quoi exclure du champ de l'art photographique, nous amenant de ce fait à établir des frontières plus ou moins perméables. C'est là, nous semble-t-il, le propre de toute démarche qui voudrait conceptualiser la photographie.

Première partie

Reconnaissance d'une spécificité ontologique du médium photographique :

dispositifs, pratiques et théorisations de la photographie au XIXe et XXe siècles

François Ier – […] Alors, où en êtes-vous dans notre projet ?

Leonardo – Comme tel, il me paraît consistant, Sire. Mais il est impossible. Cette Genèse ne saurait être réalisée par les moyens ni de la peinture ni du dessin. Trop lourds. J'ai dit et redit que la peinture est *una cosa mentale*, parce qu'elle est plus légère et plus docile que la sculpture et l'architecture, à matériaux résilients. [...] Mais, quand même ! De l'huile, de la tempera, de la fresque, du gras de crayon, c'est toujours trop épais pour saisir le commencement des commencements, la matière d'avant la matière.

François Ier – Vous connaissez plus léger ?

Leonardo – Oui, la lumière. Non pas celle, surnaturelle, de Fra Angelico, qui, en parfait dominicain thomiste, est arrivé à peindre une clarté qui soit la Substance et l'Essence ultimes et premières[...] Non, il y faudrait la lumière naturelle, subtile infiniment, puisqu'elle passe à travers les vitrages, et fend l'eau selon une dioptrique mathématique.[...] Et, pour notre propos, elle serait alors à la fois le peintre, le pinceau et le véhicule coloré, sans que personne d'autre n'intervienne, sinon pour construire une chambre noire, y percer un trou, et disposer à l'opposé du trou une plaque sensible aux rayons lumineux. J'aimerais appeler cela : photographie. En grec, pHôs c'est la lumière, et graphein c'est graver, empreindre, écrire et dessiner.

François Ier – Photographie ? Et, comme je vous connais, Leonardo, cela signifierait, j'imagine, de nouvelles machines. Curieux vos inventions infatigables de machines, avec le même enthousiasme pour celles qui ne marchent pas que pour celles qui marchent ! [...] En tout cas, cette machine-ci me fascine. Obliger la lumière à graver, empreindre, écrire, dessiner, c'est bien cela ? Et sans que le photographe, appelons-le comme ça, n'ait guère qu'à viser et déclencher, en plus de choisir ses plaques sensibles, et de les développer ? Et alors, si je vous suis, il faudrait réaliser nos quatre étapes de la Genèse par ce moyen-là ?

Leonardo – Oui. Mais c'est malheureusement plus facile à dire qu'à faire. Je sais bien que Dürer et d'autres sont en train de construire des boîtes claires et des boîtes noires pour faciliter leurs calculs de perspective. Pour ma photographie, il suffirait alors que le petit trou de la boîte noire soit couvert d'un obturateur permettant de régler le temps d'exposition de la plaque sensible. D'autre part, un de ces verres courbes dont les Hollandais font actuellement des lunettes permettrait d'obtenir une meilleure focalisation des rayons lumineux lors du passage par le trou ; appelons cela un objectif. Et on obtiendrait des tirages à volonté en appliquant des calques sensibles sur la surface sensibilisée. Ainsi, lorsque vous recevez des ambassadeurs, vous leur montreriez des photographies de Chambord en construction. Ils seraient si humiliés par vos pouvoirs techniques (magiques ?) qu'ils fuiraient d'épouvante, et vous n'auriez même plus à les vaincre à Marignan. Oui, Sire, nous sommes à la veille d'inventer des lunettes astronomiques et des microscopes. En principe, nous pourrions « photographier » la Lune, les astres, les microbes.

François Ier – Leonardo, je mets tous les moyens de mon royaume à votre disposition. Combien de temps vous faut-il ?

Leonardo – Trois siècles, Sire. (Un long silence). Ce n'est pas la physique qui fait difficulté. Faire une boîte noire c'est de la menuiserie ou de la ferronnerie artisanales. Non, le problème c'est la chimie, les plaques sensibles. J'en ai déjà parlé avec le jeune Paracelse, qui m'a dit qu'il fallait partir de l'argent, que le procédé serait « argentique », un métal pas trop coloré d'avance. Mais Paracelse est un bricoleur, comme tous les alchimistes, qui mélangent des substances sans prendre la peine de les trier et les peser exactement. Il faudra plus de deux siècles encore pour que quelqu'un fasse pour la chimie ce qu'Archimède a fait pour la physique, et donc d'abord détermine précisément des volumes, des poids et des densités. [...]

François Ier – Mais, Leonardo, cette paresse chimique n'est-ce pas aussi que la Chimie est atterrante ? A part quelques empreintes de doigts, toutes les images produites jusqu'ici par l'homme ont été des images tracées, des dessins, des peintures, des architectures, des musiques, des paroles oratoires ou poétiques ; bref, des trucs de bâtisseurs, et de dieux bâtisseurs. Et voilà qu'avec vos plaques sensibles naîtraient des images empreintes, et même des images granulaires, puisqu'elles résulteraient des grains de Paracelse affectés par le flux lumineux admis par un trou. Ainsi, un même objet pourrait être recadré à loisir, réaccentué de mille manières, il n'y aurait même plus vraiment d'Objet, donc plus de Substance avec des Accidents, comme disent nos métaphysiciens, rien qu'une myriade d'événements en apparition fugace. Toutes les philosophies classiques, chacune plasticienne, sont en déroute. Une nouvelle ontologie et une nouvelle épistémologie...

Extrait d'un dialogue imaginé par Henri Van Lier entre François 1er et Léonard De Vinci
à propos d'une genèse photographique, disponible sur son site:
http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/sujets_d_oeuvre/baudier.htm

À l'heure où la photographie numérique remet en cause l'essence de la photographie, il n'est sans doute pas inutile d'interroger l'histoire de ce médium pour comprendre comment une spécificité ontologique de la photographie a pu être établie aux XIXe et XXe siècles. Le problème a toujours été de savoir quelle définition donner à « la » photographie. Sous ce nom sont désignées à la fois la technique qui permet d'enregistrer l'image des objets par l'action de la lumière sur un support photosensible, la pratique de cette technique, et l'image résultant de cette technique. La multiplicité et la diversité des dispositifs ainsi que des pratiques photographiques ne font qu'ajouter de la complexité dans l'élaboration d'une définition de la photographie. L'attribution de caractères essentiels et de qualités propres au médium photographique repose sur des conceptions et des croyances très diverses selon les époques et les évolutions de la photographie. En effet, ce qui s'énonce sous le nom de photographie en 1939 ne présente ni les mêmes formes ni les mêmes contenus qu'en 1839 ou 1889. Malgré tout, nous pouvons remarquer que, quelle que soit l'époque, la photographie est toujours envisagée dans une relation privilégiée avec le réel. Son originalité tient moins de l'image qui résulte du dispositif photographique que de sa genèse mécanique, qui exclut la main de l'homme. Parce qu'elle est écriture de la lumière, la photographie reproduit du réel et marque ainsi sa spécificité en se distinguant radicalement de tous les autres modes de représentation.

Dès lors, tout l'enjeu d'une spécificité ontologique de la photographie semble reposer dans l'acceptation de la vérité photographique comme norme de représentation. Se dresse alors une barrière conceptuelle difficilement franchissable entre photographie et art, ce qui oblige à repenser les rapports entre art, science et technique. Notre travail consistera ainsi à interroger le concept de vérité photographique tel qu'il a été admis aux XIXe et XXe siècles, notre but étant de montrer le caractère culturel et institué de la vérité photographique, tout en analysant le critère objectif et, à l'inverse, le critère subjectif de la vérité photographique qui ont été mis en avant.

Nous commencerons par envisager la photographie telle qu'elle a été présentée au siècle de son invention, c'est-à-dire comme un procédé révolutionnaire pour l'humanité, qui permet d'enregistrer des états de choses. Ce faisant, la photographie semble avoir instauré un nouveau paradigme de l'image: celui de l'exactitude. Nous nous intéresserons dans un second temps à la conception de la photographie telle qu'elle est apparue avec l'instantané, comme découpe dans le continuum temporel d'un instant mécaniquement défini, qui met en place un rapport individuel à la technique. Nous montrerons ainsi en quoi la photographie bouleverse la perception et la représentation du mouvement. Notre réflexion portera enfin sur la manière dont l'essence de la photographie a été pensée tout au long du XXe siècle, aussi bien par les théoriciens que par les photographes eux-mêmes, à partir de la théorie de l'indice.

I
Une idée de la photographie : art pour tous parce qu'art sans art

Il nous faut commencer par rappeler que la photographie, qui fait aujourd'hui partie de notre quotidien, a d'abord été pensée sous la catégorie de l'invention. Au XIXe siècle, elle apparaît en effet comme l'invention d'un procédé technique révolutionnaire. Or, si la photographie se définit par une technicité qui lui est propre, celle-ci est effacée par des considérations mécanistes qui font de la photographie la réalisation d'un archétype anthropologique : celui de l'image naturelle, a-technique. Un art sans technique : voilà la conception de la photographie qui domine tout le XIXe siècle. Et parce qu'il s'agit d'un art qui ne requiert aucune compétence particulière, il est présenté comme un art « démocratique », au sens moral et social que Tocqueville donne à ce mot, c'est-à-dire un art accessible à tous. C'est cette idée qui semble être attribuée à la photographie à ses débuts, unifiant ainsi les pratiques aussi bien discursives que techniques de la photographie au XIXe siècle. La question qui nous préoccupe alors est de savoir quelles ont été les conditions d'émergence de cette idée de la photographie et quels bouleversements cela a induit dans la représentation.

A. L'invention d'un nouveau mode de production d'images

La condition première de l'apparition de l'idée de photographie s'avère être l'élaboration d'un contenu technologique, autrement dit, d'un ensemble technique qui trouve sa place dans l'histoire des techniques des images. Il semble que le projet photographique était dans l'air depuis bien longtemps, mais sans avoir jamais été formulé, du moins publiquement. En effet, au XIXe siècle, les éléments qui rendent possible l'élaboration d'un dispositif technique permettant de produire une image mécanique de la nature font partie de la vulgate scientifique, tandis que la conception de la photographie, comme ensemble technique, n'apparaît guère avant 1830. Si dans le domaine de l'optique, la *camera obscura* est l'ancêtre de la photographie, elle s'en distingue radicalement du fait que la photographie est une production autonome, qui n'est pas nécessairement médiatisée par un regard humain, alors que la *camera obscura* est la reproduction du visible et du vu. Dans le domaine de la chimie, la photosensibilité des sels d'argent est une découverte du XVIIIe siècle mais il est évident qu'on ne peut pas la rapporter à un projet photographique. Le procédé photographique peut

ainsi être conçu grâce aux avancées considérables réalisées au siècle précédent dans les domaines de la chimie, de la physique comme de l'optique. Encore faut-il avoir l'idée de réunir tous les éléments nécessaires, car une autre particularité du XIXe siècle est la séparation entre deux groupes sociaux, qui ont deux modes de pensée, d'action et de discours différents : d'un côté la science, de l'autre, la technique. C'est dans ce contexte d'une dispersion des savoirs que la photographie est inventée.

Cependant, la gestation est lente pour que le procédé photographique puisse voir le jour. Plus de dix ans s'écoulent entre les premiers essais de Niépce en 1824 et la mise au point par Daguerre du daguerréotype, en 1837. Niépce a baptisé son procédé : « héliographie » : écriture par le soleil. Il obtient ses premières images sur du métal et de la pierre et, parmi les différentes substances sensibles à la lumière, il a choisi l'asphalte. La photographie que tout le monde connaît sous le nom de «Point de vue du Gras[2] » est la première photographie connue. Nièpce a sans doute « fixer » d'autres images avant elle mais c'est la seule image qui a survécu au temps[3]. Il faut noter que Nièpce a présenté son procédé aux membres de la Royal Society à Londres, en 1827, mais sans succès. Daguerre, associé à Nièpce depuis cette date, se voit contraint de poursuivre les recherches seul à la mort de Nièpce en 1833. Il parvient à mettre au point son propre procédé qui consiste en une plaque de cuivre recouverte d'argent sensibilisée aux vapeurs d'iode, exposée dans la chambre noire puis révélée aux vapeurs de mercure. Cela donne une image d'une grande finesse dans le rendu des détails. En nommant ce procédé daguerréotype, Daguerre a cherché à manifester sa propriété symbolique sur une invention qui va alors devenir synonyme d'un dispositif de production d'une image par la nature.

Par ailleurs, si l'héliographie et le daguerréotype ont en commun une même unité structurale, à savoir le support d'inscription d'une image qui s'avère être le métal pour les deux procédés, ils sont très différents quant à leur fonctionnement. La recherche sur les supports semble être la condition principale de la genèse de la photographie. Elle fait l'homogénéité de l'héliographie et du daguerréotype, et plus généralement, on peut dire qu'elle détermine toute l'évolution des techniques photographiques qu'il faut considérer comme des techniques d'inscription bien plus que comme des techniques de reproduction. En ce qui concerne le fonctionnement des procédés de Niépce et Daguerre, ils diffèrent radicalement l'un de l'autre. Tandis que l'héliographie produit des « tirages » gravés des points de vue, le daguerréotype produit une image latente, obtenue par isolation puis « développée » par « fumigation » aux vapeurs de mercure, ce qui donne après fixage une image positive ou pseudo-positive, d'épaisseur infinitésimale, et non reproductible. En ce sens, le

[2] Cf. Annexe 1

[3] Jean-Christophe Béchet, « D'où vient la photographie ? », *Réponses Photo*, Hors série n°1, automne/hiver 2004, p.12 à 23

daguerréotype établit une rupture avec la logique de reproduction et instaure une logique nouvelle de l'image comme champ autonome, indépendant de toute relation à l'imprimé. Cette logique se rapproche en cela d'avantage de la logique de la peinture que de celle de l'estampe. Pourtant, cette image inapte à la reproduction inaugure une forme technique qui sera fréquemment ramenée par la suite à l'économie de la reproduction.

Lorsque Daguerre annonce son invention en janvier 1839, il présente le daguerréotype comme, non pas « un instrument qui sert à dessiner la nature, mais un procédé chimique et physique qui lui donne la facilité de se reproduire elle-même[4] ». Malgré son insistance sur l'élaboration d'une invention d'ordre strictement technique, et sur les manipulations difficiles que requiert le daguerréotype, on sent toute la prégnance du thème archétypique de la production naturelle, c'est-à-dire a-technique, d'où la notion d'invention se trouve par définition exclue. Le daguerréotype apparaît aux yeux de tous, y compris à ceux de son inventeur, comme la concrétisation du vieux rêve de l'humanité : celui de l'image naturelle. Le daguerréotype permet de produire « une image parfaite de la nature[5]», Daguerre ayant lui-même déclaré : « J'ai forcé le soleil à peindre des tableaux[6] ». On voit que l'image « technique » par excellence ne semble pouvoir s'inventer que comme mise en œuvre de l'archétype de l'image a-technique. Cette idée que la nature puisse se reproduire elle-même grâce à ce procédé mène alors à une confusion entre invention et découverte. Or, il faut distinguer l'émergence d'un processus d'invention et de concrétisation technique de son fond idéal et scientifique. L'archétype anthropologique de l'image naturelle associé au daguerréotype aurait malgré tout guidé l'imagination des chercheurs, mais elle a émergé dans la réalité historique par un processus de concrétisation technique. François Brunet explique que « c'est dans la mesure précise où la photographie relève d'un procès de concrétisation technique, et sa pratique d'une mise en œuvre de la technicité, que l'image photographique est pratiquée et pensée, fût-ce sur le seul mode négatif, dans sa relation à d'autres types d'images[7] ». Il s'agit donc bien d'une invention : celle d'un procédé technique qui produit une image « exacte » de la nature.

Il faut remarquer que l'invention d'un tel dispositif voit le jour au point culminant de la quête de la post-Renaissance pour le réalisme. C'est ce qui explique la fascination du XIXe siècle pour le dispositif photographique qui est alors appréhendé comme le médium réaliste suprême. La réputation d'exactitude, d'objectivité faite à l'image daguerrienne tient à son immédiateté, à sa genèse

---

[4] « Annonce de l'invention du daguerréotype », in *L'image sans qualité* de Paul-Louis Roubert

[5] *Ibid*

[6] Daniel Grojnowski, *Photographie et Croyance*, Paris, La Différence, 2012, p.15

[7] François Brunet , *La naissance de l'idée de photographie*, [2000], Paris, Puf, 2012, p.19

mécanique. Voici un exemple de slogan publicitaire pour les daguerréotypes que nous pouvions trouver à l'époque : « Laissez la Nature fixer ce que la Nature a fait ». Ce que présuppose « une telle déclaration ontologique sur l'essence de l'image photographique[8] », c'est précisément l'absence d'intervention. Le daguerréotype est perçu comme un dispositif permettant de copier la nature avec la plus grande fidélité possible, et ce, sans aucun artifice manuel. En tant que tel, il s'est vu attribué la valeur de vérité mimétique, qui sera celle de la photographie tout au long du XIXe siècle. Albert Bisbee l'exprime très clairement dans son manuel sur la daguerréotypie :

> Un des principaux avantages du daguerréotype est qu'il agit avec une telle capacité de certitude et d'ampleur que les facultés humaines s'avèrent à côté de lui absolument incompétentes...Ainsi, des scènes du plus haut intérêt peuvent être transcrites et léguées à la postérité, exactement telles qu'elles sont et non telles qu'elles pourraient apparaître à travers l'imagination du poète ou du peintre... Les objets se dessinent eux-mêmes, et le résultat est véridique et exact.[9]

L'illusion d'automatisme naturel est au fondement du réalisme photographique.

Quoi qu'il en soit, l'image daguerrienne instaure une toute autre relation au réel que l' « image synthétique[10] », qui était alors la seule connue jusqu'à l'apparition de la photographie. L'image synthétique visait, non pas le fait brut mais l'idée, pour être juste et offrir une représentation cohérente du réel. L'image daguerrienne quant à elle, est une image analogique qui, au lieu de représenter le réel en produisant un signe qui le remplace, reproduit le réel sans médiation subjective. Le « vrai-semblable logique[11] » de l'image daguerrienne, d'avantage du côté du « vrai » que du « semblable », s'oppose ainsi au vraisemblable esthétique des images de représentation, qui sont d'avantage « semblables » et « probables » que « vraies ». Comme l'analyse très bien André Rouillé, « en mécanisant la vérité optique [...] et en la redoublant d'une vérité par contact [12]», c'est-à-dire en alliant la physique et la chimie, l'image daguerrienne renouvelle les procédures du vrai. Elle rend caduc le qualificatif d'image de représentation et se voit attribuer à la place le qualificatif d'image de reproduction. La valeur de vérité mimétique qui est assignée au dispositif photographique introduit donc un profond changement dans la représentation et l'interprétation du monde.

---

[8] Joan Fontcuberta , *Le Baiser de judas* : *photographie et vérité*, Arles, Actes sud, 2005, p.20

[9] *Ibid.*

[10] Selon les termes de Pierre Sorlin , *Les fils de Nadar. Le « siècle » de l'image analogique,* Paris, Nathan, 1997, p.5

[11] Selon le terme de André Rouillé dans *La photographie*, Gallimard, 2005, p.75

[12] *Ibid*

B. 1839 : institutionnalisation et définition logico-politique de la photographie

En second lieu, il faut nécessairement prendre en considération la formulation institutionnelle de la photographie, car celle-ci s'apparente à une institution autant qu'à une invention. La procédure qui a permis d'instaurer une définition de la photographie est toute aussi importante à étudier que l'élaboration du procédé photographique. Pour la comprendre et en saisir tout l'enjeu, il nous faut revenir à l'année 1839, qui est considérée comme la date-origine de la photographie. Cette date n'est ni conventionnelle, ni mythique, elle correspond simplement au « véritable point nodal des fils de l'histoire de la photographie [13] ». Deux dates clefs de l'année 1839 font naître la photographie comme entité logique et politique : il s'agit du 7 janvier, jour où Arago présente l'invention de Daguerre aux savants, et du 19 août, date à laquelle est votée la « loi Daguerre ».

La séance du 7 janvier 1839 revêtit toute son importance puisqu'elle consiste à promouvoir l'invention du daguerréotype auprès des académiciens. La présentation qu'en fait Arago est significative en ce qu'elle révèle la nouveauté des images daguerriennes et tend par là même à constituer la photographie, alors même que le terme n'existe pas encore, comme norme de représentation, comme entité logique. L'absence de vocabulaire spécialisé pour décrire ce nouveau procédé met en évidence l'émerveillement que chacun pouvait éprouver au XIXe siècle devant ce nouveau paradigme de représentation. Arago spécifie à la fois à la fidélité photométrique de l'image et les limites de son exactitude. Sa description s'apparente à une sémiologie de l'image photographique, en particulier parce qu’elle ne parle pas de la spécificité du daguerréotype, ni d'ailleurs de la singularité de la technique photographique.

La séance du 7 janvier ne donne qu'une divulgation incomplète du daguerréotype, et c'est précisément ce qui en fait une étape importante de l'avènement de la photographie, car, en refusant de révéler le secret de Daguerre, elle ouvre de nouvelles portes pour l'invention de la photographie. Le compte rendu de cette séance a un impact extraordinaire et donne lieu à des revendications chez certains « inventeurs » d'un procédé de type photographique. La plus importante de toutes est sans conteste celle de William Henry Fox Talbot, qui présente devant les membres de la Royal Society, le 31 janvier 1839, son propre procédé de photographie sur papier. Ses premiers « dessins photographiques » datent de 1835. Il s'agit d'impressions en négatif d'objets ou végétaux disposés sur une feuille de papier sensibilisée aux sels d'argent. Les images qu'il montre en 1839 sont également négatives mais sont formées à l'aide de petites chambres obscures. De même que Daguerre, Talbot utilise les sels d'argent comme sensibilisateurs et obtient lui aussi directement (sans passage par un

[13] Il s'agit là de l'explication que donne François Brunet dans *La naissance de l'idée de photographie*

négatif) des images uniques. Cependant, le support qu'il choisit, à savoir le papier, en fait une différence considérable au niveau du mode opératoire. La procédure se double alors d'une rivalité franco-britannique et radicalise l'opposition de ces deux inventions de la photographie parallèles.

Dès lors, de janvier à mars 1839, l'élite scientifique participe directement à l'invention de la photographie, l'annonce du daguerréotype et surtout la publication de certains secrets de fabrication du procédé de Talbot entraînant de multiples vocations d'apprentis photographes-ingénieurs. Certains parviennent en un temps très court à mettre au point leur propre procédé. Le journal londonien *Athenaeum* révèle en juin 1839 qu'il ne « se passe pas un jour sans réception d'une lettre faisant état d'une découverte ou d'une amélioration imaginée apportée à l'art du dessin photogénique ». On peut citer parmi ceux qui ont contribué à l'amélioration du procédé photographique John Herschel, qui est le premier à employer un nouveau produit : l'hyposulfite de soude, pour fixer définitivement les images obtenues. Talbot et Daguerre en viennent à adopter cette technique. Citons également Hyppolyte Bayard, qui réalise des images directement positives, non seulement des empreintes d'objets mais également de natures mortes et qui parvient même à obtenir des figures humaines. Cela dit, en 1839, le procédé de Daguerre est infiniment plus abouti que tous les autres, en ce qui concerne la précision d'image.

C'est ce terme : « daguerréotype » qui va s'imposer pendant plus de vingt ans comme synonyme de fidélité absolue à la nature. Cependant, la diversité du vocabulaire dit bien toute la diversité des dispositifs photographiques qui existent dès 1839. Héliographies de Niépce, daguerréotype de Daguerre, dessin photogénique de Talbot : on peut se demander s'il est question de la photographie ou de plusieurs photographies. C'est en Angleterre, dans la communication de Herschel du 14 mars, intitulée « On the Art of Photography... » qu'apparaissent publiquement pour la première fois les termes de photographs, photograph, photographic. Le premier élément désigne un élément et le second un procès, ce qui marque une toute autre logique que celle de Daguerre pour donner un nom à son procédé. Le mot français photographie est emprunté à l'anglais, d'où la réticence à l'utiliser au début par les académiciens français. Après de nombreuses hésitations avec le terme de photogénie, c'est bien le terme de photographie qui est finalement adopté à la fin des années 1850 comme terme générique, supplantant définitivement tous les autres.

D'autre part, le second moment fondateur de la photographie correspond au vote de la fameuse « loi Daguerre » le 19 août 1839. Cette loi constitue un acte juridiquement et politiquement très significatif dans la mesure où elle décide de ne pas breveter l'invention du daguerréotype, du fait de sa simplicité d'usage, et de faire ainsi don de la photographie à l'humanité. Alfred Donné disait déjà après la séance du 7 janvier que : « Ce procédé de M. Daguerre se trouve être tellement simple,

tellement à la portée de tout le monde […] [qu'] un brevet d'invention serait impuissant à garantir la propriété d'une idée que chacun peut mettre à exécution soi-même [14]. » Quelques mois plus tard, le parlement français choisit d'attribuer une pension à l'inventeur du daguerréotype – ce qui est tout à fait inhabituel et va à l'encontre du régime ordinaire de la protection de l'invention par un brevet – pour les mêmes raisons : dès que l'invention sera connue, « chacun pourra s'en servir. Le plus maladroit fera des dessins aussi exactement qu'un artiste exercé. Il faut donc nécessairement que le procédé appartienne à tout le monde, ou qu'il reste inconnu.[15] » Pour mesurer le caractère exceptionnel de cette loi, il suffit de remarquer, d'une part, que les innombrables modifications et améliorations qui sont par la suite apportées à la photographie sont dans leur immense majorité brevetées, et d'autre part, que Daguerre lui même a déposé une demande de brevet en Angleterre en juin 1839, soit au moment précis où s'engageait l'action législative en France. Cela prouve que le daguerréotype aurait très bien pu être breveté et est en cela conforme à la norme du progrès technique du XIXe siècle.

Le célèbre discours que prononce Arago à cette date du 19 août 1839 nous fournit sans doute le mieux les clefs pour comprendre cette mesure inédite de non-brevetabilité, prise pour l'invention de Daguerre. Le procédé photographique intéresse Arago en tant qu'extension idéale de la photographie, non pas en tant qu'ensemble technique. Arago en donne donc une définition à la fois logique et politique : logique parce qu'elle vise à travers l'image photographique un idéal a-technique et l'exactitude mathématique d'une représentation de la nature produite par la puissance de la lumière ; politique en ce qu'elle postule l'égalité de tous devant cette nouvelle norme de représentation, d'où tout savoir-faire se trouve exclu. Cette définition utopique, lie juridiquement le thème de la non-brevetabilité de l'invention de la photographie à la perspective révolutionnaire d'une égalité du « plus maladroit » et de l' « artiste exercé » : elle constitue le cœur de l'institution de la photographie, dans la mesure où elle détermine la photographie, non comme un art ou une industrie, mais comme une idée, qui en tant que telle ne peut être brevetée. Au delà du contexte de la loi, on peut donc considérer qu'il s'agit ici de l'expression officielle de l'idée de photographie qui dominera la culture occidentale du XIXe siècle : celle d'un art pour tous parce qu'art sans art. Cette idée va dès lors exercer une influence durable sur les pratiques, les usages ainsi que la réception de la photographie.

---

[14] Maurice Daumas , *Arago. La jeunesse de la science*, p. 186-187. Citation extraite du Journal des Débats du 8 janvier 1839

[15] Louis J.-M. Daguerre, *Histoire et description des procédés du daguerréotype et du Diorama*, p.1-2. La citation correspond à l'exposé des motifs de la loi de non-brevetabilité du daguerréotype.

C. Diffusion sociale de la photographie

Cette idée de la photographie comme un art a-technique accessible à tous s'est installée dans l'imaginaire du XIXe siècle et a intégré un corpus actif de représentations collectives. Cependant, les pratiques techniques et visuelles de la photographie diffèrent grandement des discours et des réflexions qui se tiennent au sujet de la photographie. Si le procédé est décrit comme simple d'utilisation, la méthode apparaît en réalité complexe, aléatoire et finalement « technique » . Dans les faits, la photographie ne se réduit pas à une idée mais s'appuie sur un ensemble d'équipements de type industriel. La divulgation complète du procédé daguerréotype le 19 août 1839 nourrit en ce sens bien des contradictions dans la réception sociale du fait photographique, car le thème idéologique de l'accès universel à la photographie se trouve contredit par l'opacité des opérations. L'idée de photographie, telle qu'elle apparaît au XIXe siècle, semble se tenir entre la définition d'un art pour tous puisqu'art sans art et celle d'une activité ésotérique. Quant au procédé daguerréotypique, il apparaît comme l'emblème privilégié des deux tendances du siècle : la modernité technique et l'esprit démocratique. Il est à peine acheté à son inventeur que le voilà offert à l'humanité par l'État français. Désormais libre de droits, il va s'implanter sans restriction en France et à l'étranger (sauf en Angleterre où le procédé de Daguerre reste protégé). Dès le 19 août 1839, on trouve des équipements complets du daguerréotype chez certains opticiens parisiens et le public est immédiatement conquis par ce « miroir permanent qui garde toutes les empreintes [16]», même si le coût de l'équipement limite la pratique de la photographie.

En réalité, l'application que favorise le daguerréotype est la pratique du portrait. Le XIXe siècle s'avère être le siècle des photographes professionnels, mais l'idée démocratique de la photographie se retrouve dans la possibilité pour chacun de posséder son image. L'invention de la Chambre de Wolcott sera d'ailleurs d'une grande portée pour la pratique du portrait. Il s'agit d'une simple boîte de bois ayant un orifice à l'avant qui joue le rôle d'objectif, et dans laquelle est placé à l'arrière un miroir concave qui condense le faisceau lumineux sur la plaque fixée face au miroir, au centre de la boîte et sur un pied coulissant permettant la mise au point. Ce procédé redresse l'image jusque là inversée avec le daguerréotype, ce qui donne à l'image le statut de représentation objective, ou dirons-nous, de représentation normée par le regard d'autrui, au lieu du statut de reflet spectaculaire.

Un problème reste cependant majeur dans la pratique du portrait : celui du temps de pose, qui est initialement de plus de vingt minutes. De nombreux paramètres entrent en jeu : le temps qu'il fait,

[16] Expression de Jules Jarnin pour parler du daguerréotype en 1839

l'atmosphère, le moment de la journée, la période de l'année, la nature de l'objectif et celle du sujet à photographier, la qualité des préparations des plaques comme leur dimensions, etc.. Le temps de pose varie donc considérablement selon l'habileté et l'expérience de l'opérateur, ce qui rend toute généralisation délicate. Des progrès remarquables et rapides sont réalisés dans ce domaine : tandis qu'il faut selon Daguerre 10 à 12 minutes en 1838 pour réussir une image, à midi, en plein été, il en faut 8 à 12 en 1839 et plus que 5 selon l'*American Seager*, pendant l'hiver 1839-1840. Enfin, de nouvelles substances accélératrices permettent d'atteindre un temps de pose de moins de 10 secondes à partir de 1840-1841. La photographie reste malgré tout une activité saisonnière, du fait de sa très grande dépendante à la lumière. Quentin Bajac donne des descriptions assez précises des ateliers de photographes alors haut perchés sous les toits, véritables « cages de verre [17]». Au centre de la pièce, deux machines : l'appareil photographique et l'instrument destiné à tenir la pose : soit un fauteuil, soit une chaise munie d'un appui-tête pour maintenir le modèle en face. Les séances de portraits sont souvent comparées à des séances de torture, d'où le caractère statique et crispé d'une grande partie des portraits (voir l'exemple d'un portrait de famille du XIXe siècle[18]). Si le portrait est sans conteste le principal domaine d'application du daguerréotype , nous voyons tout de même apparaître des vues d'architecture et de paysages, pratiquées notamment par des photographes amateurs. Dans la science aussi nous retrouvons certaines applications du daguerréotype, notamment des photos microscopiques dès 1839-1840 avec Alfred Donné à Paris et John Draper à New-York, des photos d'éclipses de soleil par Bertowski en 1851, et de nombreuses photos de lune à partir de 1850 à l'observatoire d'Harward.

D'autre part, à partir des années 1850, un changement important s'opère dans la réception de la photographie. L'exposition universelle du Crystal Palace de 1851 est à ce titre très symbolique dans la mesure où elle traduit cette nouvelle modalité. En effet, c'est désormais l'image photographique, définie officiellement comme « œuvre de l'industrie » qui prend place dans le concours des nations et qui accède ainsi à une reconnaissance officielle internationale. Le technologique s'efface devant le sémiotique. Par ailleurs, l'exposition fait apparaître une nouvelle technique inventée par Frederick Scott Archer qui va considérablement accélérer la diffusion de la photographie: il s'agit d'une technique de production photographique à partir d'un négatif ayant comme support une plaque de verre et utilisant le collodion, solution de coton en poudre dissoute dans de l'éther d'alcool. Associée à une nouvelle méthode de tirage sur papier albuminé, cette nouvelle technique devient pratiquement hégémonique pendant plus de 25 ans. Elle entraîne un

[17] Quentin Bajac, *L'image révélée. L'invention de la photographie,* chapitre 2

[18] Cf. Annexe 2 : portrait d'une famille du XIXe siècle

véritable essor de la photographie en Europe et aux États-Unis, passant d'un stade artisanal à un stade semi-industriel.

On assiste alors à ce que les humoristes appelle la « portraituromanie » qui se manifeste par le souhait de faire faire son portrait mais aussi celui de collectionner le portrait des autres. Cela entraîne un commerce du portrait et une véritable prolifération des ateliers photographiques. Ces « temples de la photographie [19]» sont désormais luxueux, créés avec l'appui des capitaux extérieurs. Le photographe devient alors un personnage public qui apparaît comme un bohème cultivé, stratégie commerciale du « faire artiste ». Cependant, la profession de photographe reste encore mal considérée, le photographe étant perçu comme un artiste raté. Malgré cela, la profession attire de nombreux candidats au profil très divers : dentistes, horlogers, peintres, miniaturistes, opticiens, ingénieurs. Ces nombreuses vocations spontanées s'expliquent en partie par le fait que la photographie est devenue une branche d'avenir dans laquelle il est possible de faire des fortunes colossales. Notons par ailleurs que la profession de photographe portraitiste est loin de recouvrir une réalité homogène : il y a parmi les photographes de nombreux itinérants, qui posent leur appareil sur les places publiques, mais ils font la risée des photographes « installés ».

Dès 1855, la photographie s'impose comme une pratique documentaire dans un nombre toujours croissant de domaines, que ce soit dans les applications industrielles, judiciaires ou scientifiques. Les commandes officielles, notamment de reportages se multiplient, et la pratique photographique s'intensifie dans les domaines militaire et policier. L'utilisation de plus en plus fréquente de la photographie rend alors son enseignement assez vite incontournable. L'Allemagne est pionnière en la matière : Krone ouvre sa propre école à Dresde au début des années 1850. En France, l'enseignement de la photographie se met en place à l'école des Ponts et des Chaussées en 1857. Cet essor s'accompagne également d'une éclosion de revues spécialisées et de manuels d'instruction.

Cependant, la lourdeur de l'acte photographique reste un problème majeur qui limite le champ d'application de la photographie. Celle-ci tient autant à la complexité des opérations qu'au caractère encombrant du matériel. Lors de leur escapade « photographique » du Mont-Blanc en 1861, les frères Bisson sont accompagnés de deux douzaines de porteurs, chargés de 250 kg de bagages. La réalisation du négatif demande à elle seule une dizaine d'opérations qui nécessitent des connaissances chimiques et des appareillages importants. Les opérations de tirages se révèlent tout aussi délicates, mais, pour ajouter encore de la complexité, toutes les opérations doivent s'effectuer dans la

[19] *Ibid*

continuité : l'emploi du collodion, dit humide, suppose que le négatif soit sensibilisé, exposé et développé à la suite, ce qui contraint le photographe à avoir à proximité de lui un véritable laboratoire. Nous comprenons aisément que la photographie se pratique peu hors de l'atelier. Dans les grands établissements, nous observons une division rigoureuse du travail qui emploie un nombre impressionnant de personnes, à la fois en amont et en aval de la prise de vue. Nadar a par exemple une cinquantaine d'ouvriers sous ses ordres en 1851. Il faut en effet des chimistes pour la préparation des négatifs, des tireurs pour le développement, des ouvrières et des jeunes enfants pour le coloriage et le contre-collage des épreuves, et à toutes ces personnes s'ajoutent les agents administratifs et commerciaux.

Par ailleurs, il apparaît évident que les photographes professionnels doivent satisfaire aux exigences du client. Or le client qui commande son portrait s'attend à recevoir une belle image de lui. Dès lors, les photographes sont sommés de gommer quelques défauts et de pratiquer la retouche. Cette retouche peut se faire à deux niveaux : d'abord à un niveau technique qui vise à masquer les imperfections du négatif à l'encre de Chine, puis à un niveau artistique qui s'effectue souvent sur l'épreuve elle-même et qui vise, à l'aide de crayons, pinceaux, encre de Chine, aquarelle ou encore pastel, à modifier profondément cette dernière, et finalement à la rendre picturale. Les portraits ainsi obtenus sont des résultats hybrides, à mi-chemin entre le dessin et la photographie.

En 1855, une vive polémique ne manque pas d'éclater au sein de la société française au sujet de la retouche. André Rouillé, dans son livre *La photographie en France* présente ce débat qui oppose le critique Paul Périer au photographe Eugène Durieu et montre à quel point cette question de la retouche agite les milieux artistiques. Paul Périer défend la pratique de la retouche au nom de l'art : « Laissez-moi donc toucher à mes négatifs, dit-il, et même à mes positifs si je les améliore et les rehausse d'un échelon. » Eugène Durieu, quant à lui, refuse toute intervention manuelle au nom d'une spécificité du médium photographique car « appliquer le pinceau au secours de la photographie sous prétexte d'y introduire de l'art, c'est précisément exclure l'art photographique. […] A vouloir transgresser cette spécificité, on n'obtiendra que quelque chose sans nom, qui présenterait tout au plus un intérêt de curiosité [20]». « Nécessité » de circonstance pour les uns, supplément artistique pour d'autres, la retouche est universellement pratiquée au XIXe siècle, un artiste retoucheur exerçant son art dans les ateliers au vu et au su de tous : elle n'est donc pas à proprement parler secrète, mais elle reste une pratique systématiquement niée, honteuse et très décriée, y compris par ceux qui la pratiquent. Ce n'est sûrement pas un hasard si ces débats à propos de la retouche accompagnent la

[20] André Rouillé , *La photographie en France. Textes et contreverses : une anthologie 1816-1871*

naissance d'une reconnaissance culturelle du médium photographique, favorisée par les associations de photographes. À la différence des débats techniques bien souvent complexes, la retouche peut être abordée de façon simple et générale, comme un problème de principe. Elle constitue une problématique propre au champ de la photographie et permet alors d'engager le débat esthétique de manière internaliste, sans entrer en concurrence avec la peinture ou la gravure.

D. La photographie : un « Art-Science »

Au siècle de son invention, la photographie n'est pas admise comme un médium artistique : recherchée pour sa grande précision et son sens du détail, l'image photographique est d'emblée étiquetée comme une technique mécanique de reproduction, dépourvue du souffle et de l'âme qui font les véritables œuvres d'art. Le discours d'Arago a attribué à la photographie une valeur institutionnelle de service, du fait de son objectivité, dont elle a bien du mal à se défaire pour se voir reconnaître la capacité d'être également une pratique subjective. Cependant, la tension entre objectivité et subjectivité, qui est cœur de la photographie, se retrouve dans l'opposition entre le daguerréotype et un nouveau procédé négativo-positif mis au point par Talbot en 1840 : le calotype.

Cette invention est d'une portée considérable puisqu'à partir d'une image négative, obtenue dans la chambre noire puis révélée par développement, ce procédé permet de tirer des épreuves positives multiples, faisant basculer la photographie dans l'ère du multiple. Par ailleurs, l'obtention du négatif, par révélation d'une image latente, rend possible une dissociation entre la prise de vue et les opérations ultérieures, ainsi qu'une réduction importante des temps de pose. Le calotype apparaît comme le véritable ancêtre technologique de la photographie moderne : il repose sur l'amélioration du support papier par rapport au dessin photogénique, sur la systématisation de l'opposition négatif/positif et les notions d'image latente et de développement. Or, si le calotype introduit la notion d'épreuves multiples, il est restreint à ses débuts à un usage confidentiel, les rares calotypistes étant des amateurs, et souvent des proches de Talbot lui-même. Ces derniers forment une catégorie assez homogène, regroupant des personnes cultivées, qui s'intéressent autant aux sciences qu'aux arts et qui possèdent suffisamment de temps et d'argent pour s'adonner à leur passe-temps. Une nouvelle génération les rejoint et en 1847 est créée la première société de photographie au monde : la Calotype Society. Cette société rassemble des photographes amateurs, des scientifiques et des artistes dans le but, clairement défini, de diffuser ce nouveau médium.

Ce qui est très intéressant à noter, c'est que Talbot fait de son procédé, synonyme de reproductibilité, une esthétique, et plus généralement une pratique esthétique. Son livre, très célèbre,

The Pencil of Nature, publié en 1844, réunit pour la première fois des photographies [21]et du texte et insiste sur l'idée plutôt contradictoire que la photographie est à la fois le « crayon de la nature » et l'expression de la voix de l'auteur. Ce livre invite à considérer le calotype comme un art de l'authenticité, comme un art « autographique » dirons-nous, soit au sens goodmanien du terme : une forme de représentation qui, comme la peinture et contrairement à la littérature, ne postule pas comme équivalentes ses diverses occurrences matérielles, autrement dit, qui produit son fonctionnement sémiotique plein uniquement dans son original. Concernant un procédé qui permet la multiplication des épreuves photographiques, cela paraît paradoxal. Ce qu'il faut comprendre, c'est que Talbot a surtout voulu thématiser et concrétiser le paradoxe d'une image naturelle en représentant son processus technique comme émanation d'une singularité. « Là où Arago avait institué la photographie comme art pour tous parce qu'art sans art, Talbot crée la photographie comme art de l'individu parce qu'art de la nature [22]». A la formule française qui donne une définition objective à peu près définitive de la représentation officielle et normative de la photographie, répond la possibilité d'une pratique, non seulement esthétisante, mais aussi subjective de la photographie et rebelle à l'institution. Talbot et Arago, au delà de leurs nombreuses différences, apparaissent comme les deux figures indissociables d'un même processus de formation de l'idée de photographie dans la culture occidentale du XIXe siècle. La pratique de la photographie semble dès lors se situer entre une pratique objective d'ordre scientifique et une pratique subjective d'ordre artistique. L'invention de la photographie réalise un rêve de la science, celui de l'image naturelle, et ce rêve est ainsi précédé et redoublé par une visée de l'intime.

Les défenseurs d'une pratique artistique de la photographie se font alors de plus en plus nombreux. Le grand calotypiste Gustave Le Gray exprime sa volonté de faire entrer la photographie dans l'art dès le début des années 1850 : « Pour moi j'émets le vœu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie et du commerce rentre dans celui de l'art. C'est sa seule véritable place, et c'est cette voie que je chercherai toujours à faire progresser. [23]» La première réflexion théorique de grande envergure sur les rapports entre la photographie et l'art apparaît dans un essai publié en 1857 par la *Quarter Review* où Lady Eastlake salue le mérite de ceux qui cherchent à promouvoir un art photographique. Dans les années 1850, de nombreuses voix s'élèvent pour revendiquer haut et fort la possibilité d'une pratique artistique de la photographie, qui la libérerait de sa fonction documentaire. La première défense argumentée de la photographie comme

[21] Cf. Annexe 3 : *Open the door*, photographie réalisée par Talbot au calotype.

[22] François Brunet *La naissance de l'idée de photographie*, , [2000], Paris, Puf, 2012

[23] Cité in *L'image révélée. L'invention de la photographie*, de Quentin Bajac, au début du Chapitre 5

pratique artistique provient de l'écrivain et critique Francis Wey dans *La Lumière*, de 1851, mais nous pouvons citer parmi les défenseurs d'un art photographique Charles Nègre, Roger Fenton ou encore Henri Le Secq. La Calotype Society trouve l'expression qui convient pour parler de la photographie à cet époque : un « Art-Science ».

Le salon de 1859, pour lequel la société française obtient le droit d'exposer en même temps que le très couru salon annuel de peinture, marque une avancée importante pour une éventuelle instauration d'un art photographique. La disposition rend bien compte de la place octroyée alors à la photographie : ni pleinement admise, ni franchement rejetée, elle demeure cet « entre-deux » qui se dérobe à la définition. Ce qui déchaîne alors les débats sur l'art photographique n'est pas tant la place que lui fait le Salon de 1859, mais la violente diatribe qu'écrit à cette occasion Baudelaire contre la technique photographique. Le critique conçoit deux grandes modalités de la technique moderne : l'une industrielle et l'autre artistique. Or, selon lui, l'art et l'industrie ne doivent absolument pas se mêler. Il ne peut pas y avoir d'art industriel ! C'est ce qui l'amène à critiquer assez radicalement la photographie, affiliée aux pratiques de l'industrie. Voici ce qu'il écrit :

> La poésie et le progrès sont deux ambitieux ennemis qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent sur le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimé et la sténographie, qui n'ont ni créé ni supplée la littérature [24].

Nombreux sont ceux qui se rangent du côté de Baudelaire, et dans les années 1860, une trentaine d'artistes protestent dans une pétition « contre toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art » . Ils estiment, à l'instar de Baudelaire, que la photographie se résume à une série d'opérations toutes manuelles et « les épreuves qui en résultent ne peuvent en aucune circonstance être assimilées aux œuvres, fruits de l'intelligence et de l'étude de l'art[25] ».

Cela dit il faut reconnaître qu'au-delà de Baudelaire, une partie de la modernité est parvenue à valoriser sous le nom d'art une conduite technique qui s'oppose à la conduite industrielle. Il s'agit du courant pictural qui s'est développé à partir du milieu des années 1850 en Angleterre. Quelques photographes cherchent à rivaliser avec les genres les plus nobles de la peinture et multiplient les photographies à sujets religieux, historiques ou allégoriques, réalisés à l'aide de figurants en costumes et de photomontages de divers négatifs, destiné à recomposer une image « idéale ».

---

[24] Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art,* «Le public moderne et la photographie » p.359 à 366.

[25] Cité in *L'image révélée. L'invention de la photographie,* de Quentin Bajac, p.103

Robinson, dans son livre *Pictorial Effect in Photography*, publié en 1869, insiste sur les règles de composition, d'harmonie et d'équilibre qui doivent prévaloir pour parvenir à cet « effet pictural » propre à toute photographie d'art. Il souligne l'importance du photomontage, qui est le seul à même de restructurer, modifier et idéaliser la nature brute : « la représentation exacte de la nature en vrac est la vérité ; la même représentation, triée avec discernement, est vérité et beauté ; la première n'est pas de l'art, la dernière l'est. » Robinson montre donc que pour que la photographie puisse être une pratique artistique, il faut qu'elle se détache de l'objectivité qui est lui attribuée et qu'elle parvienne à une tradition subjective. La pratique du photomontage, qui consiste à produire une seule image par la combinaison de plusieurs négatifs, permet d'avoir un contrôle parfait sur la composition finale et de « recomposer » la réalité selon ses propres exigences. Nous pouvons sentir toute la tension qui existe au sein de la pratique de la photographie entre la vérité photographique qui réside dans un calque impitoyable et inintelligent de la nature et la vérité artistique qui réside dans une interprétation spirituelle.

***

Ainsi, la naissance de la photographie au XIXe siècle s'est faite, à la fois par l'invention d'un procédé technique, et par sa formulation institutionnelle qui lui donne le statut officiel d’art pour tous parce qu'art sans art. La diffusion sociale ainsi que la tradition subjectiviste de la photographie qui s'est mise en place ont participé à l'avènement de la photographie, qui satisfait au XIXe siècle un désir ou un besoin d'image. Cependant, sa pratique reste ésotérique. Elle est l'affaire quasi exclusive d'un artisanat de professionnels ou un passe-temps prisé au sein des élites, mais non une pratique populaire. La photographie prend dès ses débuts différents chemins, à travers différents dispositifs, différentes pratiques et différents discours. Elle révèle d’emblée sa dimension complexe et paradoxale. Or, la croyance en la vérité photographique, qui serait donc une vérité mimétique, la cantonne au domaine scientifique et lui interdit l’accès aux Beaux-arts. Elle est un entre-deux, un Art-science, dont la spécificité repose sur la croyance en son objectivité. Le tournant du XIXe et du XXe siècle dans la société occidentale industrielle va marquer un profond changement dans la conception de la photographie et va substituer au paradigme de l'exactitude celui des processus de production.

II.

La photographie moderne ou l’art de l’instantané : Un nouveau régime technique, social et esthétique

A la fin du XIXe siècle, les progrès techniques font basculer la photographie dans l’ère de l’instantané, qui permet non seulement une diminution considérable du temps de pose mais qui bouleverse aussi complètement la conception du mouvement en vigueur à l’époque. Le kodak, petit appareil portatif commercialisé par la firme Eastman, combine l’instantané avec l’industrie et provoque, plus qu’une révolution technologique, une véritable révolution sociale et culturelle. L'idée démocratique assignée à la photographie est reprise à des fins commerciales, faisant de chaque individu, un potentiel « kodaker ». C’est ainsi qu’une pratique populaire de la photographie voit le jour. La photographie semble alors s'inventer une nouvelle fois, n’ayant, après kodak que très peu de choses en commun avec la photographie d'avant kodak. Une nouvelle acceptation du vrai photographique se fonde désormais sur l’instantané : elle repose sur la saisie d’un instant et d’un mouvement plutôt que sur l’enregistrement d’un espace ou d’une chose. La vérité photographique s’ancre dans la société industrielle en tant qu’attestation d’un événement réel et nous montrerons qu’elle relève davantage de croyances et de conformité à des usages pratiques, que de ressemblance, d’exactitude ou d’analogie. La question est de savoir si cette nouvelle conception de la photographie favorisera l’émergence d’un art photographique.

A. L’instantané et le Kodak : une double révolution

Si le rêve de l’instantanéité hante les esprits depuis l’invention de la photographie, il n’est rendu possible dans les faits qu’à partir des années 1870, grâce à un certain nombre d'avancées techniques. Le procédé que l'anglais Richard Leach Maddox mentionne en 1871 est à ce titre révolutionnaire en ce qu’il réduit de manière considérable les temps de pose par l’utilisation du gélatino-bromure d'argent. Plusieurs années de recherches sont tout de même nécessaires pour qu'il gagne en sensibilité, et atteigne véritablement l’instantanéité. À partir de 1879, conciliant alors facilité d'emploi et rapidité, il s'implante rapidement et fait définitivement basculer la photographie dans l'ère de l'instantané. Entre 1870 et 1900, on assiste à un véritable bouleversement de la

technologie de la photographie. Que ce soit l'invention du gélatino-bromure, celle du film celluloïd, que ce soit la réduction des formats, l'apparition des premiers appareils de poche, l'avènement des émulsions orthochromatiques ou encore l'apparition des premiers procédés couleur viables, toutes ces nouvelles technologies élargissent rapidement le champ de la photographie, et ce, notamment vers l'instantané.

Cependant, l'apparition de l'instantané ne consiste pas seulement en une révolution technologique ; il provoque également un bouleversement dans la conception du mouvement et de sa représentation. Comme le dit très justement André Rouillé : « Alors que la perspective spatiale a, depuis la Renaissance, servi à décrire les choses et leurs positions dans l'espace, à soutenir la notion de ressemblance, elle est, à la fin du XIXe siècle, relayée par la perspective temporelle, qui elle, privilégie les mouvements et les dynamiques.[26] » L'instantané n'est pas simplement un cliché réalisé plus rapidement qu'une pose : il y a une différence de nature et non de degré entre les deux. Le dispositif photographique tel qu'il est apparu au XIXe siècle a pour fonction d'enregistrer des éléments préalablement disposés dans les limites du cadre, tandis que l'instantané permet de découper des images dans l'espace. Cela tient du fait que les chambres, par leur lourdeur, imposent une lenteur et obligent le photographe à ordonner les choses et les corps dans le champ de la visée, ce qui revient à les faire poser là, avant de déclencher. A l'inverse, les appareils de petit format, dotés de film en bobine, par leur légèreté et leur maniabilité, confèrent une très grande mobilité au photographe, et lui donnent la possibilité de se déplacer pour découper des images dans l'espace-temps. La différence est notable : alors que la pose saisit des instants privilégiés, uniques, l'instantané saisit quant à lui, des instants quelconques, mécaniquement définis et découpés dans le continuum temporel. « Le monde des événements succède ainsi à celui des choses »[27].

L'instantané contraint dès lors le photographe à voir vite et agir vite. C'est pourquoi avec lui apparaît une nouvelle figure : la coupe intempestive. A l'inverse de la photographie posée, dont les coupes étaient toujours conventionnelles, respectant les règles héritées de la composition géométrique classique, les clichés de la photographie instantanée, dont la prise est souvent incontrôlée, coupent fréquemment les visages, les corps et les choses. Nous pouvons dire avec André Rouillé que « la vérité superficielle et éphémère de l'instantané s'oppose à l'ancienne vérité des profondeurs de la pose. [28]» Dans un cliché instantané, et d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une coupe intempestive, la force de vérité provient de ce qu'elle montre des formes, des valeurs, des

---

[26] André Rouillé , *La photographie*, Gallimard, 2005, p.113

[27] *Ibid.* p.301

[28] *Ibid.* p.116

lieux de la vie mondaine de la fin du XIXe siècle au lieu de présenter des formes et des valeurs propres à la peinture traditionnelle. L'instantané s'inscrit au cœur de la société industrielle de l'époque qui voit les rythmes de la vie s'accélérer considérablement et la réalité devenir plus dynamique et plus mouvante. Le temps devenant un élément fondamental de ce nouveau monde, l'instantané s'impose comme une dimension essentielle du vrai photographique.

Parallèlement à l'apparition de l'instantané, il faut noter que l'idée d'une popularisation de la photographie apparaît progressivement dans les réflexions sur la photographie. C'est ainsi que Léon Vidal préfigure en grande partie le kodak dans un article qui paraît en 1866 sous le titre « La voie nouvelle en photographie [29]». Son programme fait écho au thème démocratique historiquement associé à l'invention de la photographie tout en banalisant les termes de public, voire de consommation populaire. Il indique la voie d'une évolution et même d'une nouvelle légitimation de la photographie, qui s'opposerait aux pratiques savantes ou professionnelles, dévalorisées par leurs secrets, leur longueur et leurs insuccès, et fondée dans l'objectivité des images photographiques. Vidal prévoit que cette nouvelle légitimité, qui pourrait même s'avérer être une nouvelle culturelle photographique, ne peut se faire que sur le fond de la trilogie qui allie objectivité, accessibilité et industrie. Si le rêve est d'ores et déjà possible quand Vidal écrit, il ne peut se concrétiser réellement vraiment qu'à l'aide de l'industrie, seule susceptible de « rendre mécanique autant que possible l'application d'un procédé photographique à la portée de tous [30] ».

Les prévisions de Vidal ont vu juste : la firme Eastman Kodak parvient à populariser la photographie au moyen de l'industrie dès le lancement du premier appareil Kodak en 1888. Or, comme l'analyse très bien François Brunet, « ce n'est pas l'invention d'un appareil, ni même celle de la photographie sur film, qui fit l'originalité et le succès de la firme de Rochester, c'est bien plutôt une décision stratégique, un changement d'objectif et surtout de "conception du marché ", où Reese V. Jenkins voit " le moment le plus révolutionnaire de l'histoire de la photographie " [31] ». Kodak est d'avantage un concept commercial qu'une invention. L'analyse du mot kodak en est déjà la preuve: « facile à prononcer, difficile à pirater, ce mot "vraiment américain " [...] répond[...] à une stratégie d'internationalisation du marché. […] Sans parent ni généalogie, le nom de kodak tend[...] à substituer à l'idéologie rationaliste et démocratique de la photographie un mythe commercial et primitiviste qui cadr[e] pleinement avec l'ambition industrielle d'Eastman.[32] » Le Slogan de Kodak

[29] André Rouillé, *La photographie en France*, p.437-439.

[30] *Ibid.*

[31] François Brunet, *Une idée de la photographie*, , [2000], Paris, Puf, 2012,p. 213 à 266. citation p.232.

[32] *Ibid*. Citation p.234-235

est des plus célèbres : « Appuyez sur le bouton, nous ferons le reste ». Il rend compte de la nouveauté du contrat proposé : la photographie sans peine, sans technique et donc pratiquement ouverte à tous, et décrit un rituel de consommation structuré par l'interaction entre le consommateur et l'entreprise. Le mépris des photographes professionnels et amateurs appelés « photographes sérieux » est immédiat. Un bulletin corporatif raille en 1897 à l'occasion de l'exposition Kodak : « Tapez le bidule, on finira le gâchis ». Cette phrase caricaturale dit bien le degré zéro de la photographie que représente le kodak. Le «kodaker» devient l'avatar du photographe béat et inculte.

Il n'est rien de dire que le service après-vente est un véritable succès. La dissociation de la prise de vue et des opérations de traitements de l'image facilitent nettement les choses. Tout est fait pour que chacun puisse se servir du kodak. Un kit est vendu pour les amateurs de classes moyennes et aisées : il comprend un appareil, un film « American » en bobine préchargée, calibrée pour 100 vues, un mode d'emploi avec des conseils divers, et un carnet-mémorandum. Le service de traitement avec possibilité de rechargement est en option. Ce kit est vendu entre 25 et 35 $, soit environ un mois de salaire d'un ouvrier américain en 1890. Avec Eastman, la pratique de la photographie est assimilée à l'ordre de la consommation. Le kodak, s'il s'adresse aux classes moyennes et aisées, est surtout destiné aux non-photographes, lecteurs de grands magazines. Il inaugure l'avènement d'un nouveau loisir, d'une nouvelle liberté. Avec cette machine qui abolit le travail, n'importe qui peut désormais être un « kodaker en puissance ».

B. Un « art moyen »

La photographie de l'après-kodak n'est décidément plus la même et appelle nécessairement une autre définition. Le terme d' « art moyen » a semblé être celui qui correspond le mieux à cette photographie dont l'avènement est inaugurée par kodak. Il est celui que Pierre Bourdieu utilise dans son enquête sociologique sur les usages sociaux de la photographie. Notons que cette enquête résulte d'une commande passée par Kodak-Pathé dans le contexte du lancement en France de l'Instamatic dans les années 1960, qui rend la pratique de la photographie encore plus facile et simpliste. La définition sociale que Bourdieu donne dans son enquête est loin d'être anhistorique ; elle s'impose justement autour des années 1900 et du lancement du Kodak dans un contexte socio-historique précis. Pour Bourdieu, la photographie est une pratique accessible à tous, aussi bien techniquement qu'économiquement. Il poursuit la définition de cette pratique en disant qu'elle est relativement indépendante d'un code culturel appris, à fonction largement rituelle, et socialement définie. La photographie semble donc être utilisée de manière populaire pour solenniser les temps forts de la vie des groupes sociaux.

En ce sens, dans la pratique populaire, la photographie symbolise d'abord ce qu'elle manifeste, et c'est pourquoi elle n'occupe qu'une place moyenne dans le symbolisme imaginaire. Nous pouvons dire que l'esthétique populaire est à l'inverse de l'esthétique kantienne car, pour l'opinion commune, une belle photographie est une photographie d'une chose belle. À l'opposé de l'esthétique du désintéressement, l'esthétique populaire attend de la photographie qu'elle remplisse une fonction sociale qui est alors subordonnée à l'image, sa production et son usage. C'est pourquoi Bourdieu parle d'un « art-moyen », la photographie n'étant ni une pratique noble à l'esthétique codifiée, ni une pratique vulgaire laissée à l'anarchie des goûts individuels. Le sociologue range alors la photographie dans la catégorie des « pratiques légitimables » au même titre que le jazz ou la chanson populaire.

La conséquence pour les esthètes est décrite par Chamboredon dans cette même enquête sociologique : vouloir cultiver la photographie comme un art, c'est se condamner à une pratique incertaine de sa légitimité et sans cesse en quête de justifications. L'étude sociologique nous permet de comprendre qu'il ne s'agit pas seulement pour les esthètes de légitimer une activité non reconnue, mais aussi et surtout de transformer en moyen artistique une technique utilisée à d'autres fins, autrement dit de nier la définition sociale des usages et des possibilités de la photographie. Selon Chamboredon, les questions que se posent les esthètes à cette époque ne sont pas tant déterminées par les possibilités qu'offre effectivement la photographie, que par la définition sociale de cette technique et par les conditions sociales qui en règlent l'usage. Pour affirmer la victoire de l'art sur les déterminations imposées par l'appareil, les esthètes s'imposent alors des règles arbitraires et des interdits. Nous pourrions dire qu'ils revendiquent la capacité du médium photographique à « faire art » , alors que la fonction première de la photographie, ou en tout cas la seule qui lui est reconnue jusqu'alors, est une fonction documentaire et testimoniale. Ces esthètes font partie d'un groupe minoritaire, mais ce sont eux qui nous intéressent lorsque nous étudions l'histoire de l'art photographique. Il nous reste à savoir ce qu'il faut entendre par « art photographique ».

C. La naissance d'un « art photographique »

Il est intéressant de remarquer que la révolution kodak s'accompagne d'une inflation rhétorique de l'art et du sujet artiste, qui revendique sa liberté et trahit sa déviance par rapport aux contraintes de l'automatisme et aux rites de la photographie familiale. Il semblerait que la pratique artistique se constitue effectivement comme négation de la pratique photographique du grand public. En effet, nous nous apercevons qu'un premier mouvement d'art photographique, le pictorialisme,

apparaît dès les années 1890 en réponse à la pratique de masse. Pour les pictorialistes, la photographie de la « classe de loisir » est synonyme de perte de qualité, aussi bien technique qu'esthétique, et le tournant du siècle est en proie à une grave crise de l'esthétique photographique. Il leur faut agir au plus vite contre cette décadence de la photographie. André Rouillé propose une analyse très intéressante de ce mouvement d'art photographique dans son livre *La photographie*. Il présente ainsi les principales motivations des pictorialistes :

> Il s'agit pour eux de tout mettre en œuvre contre les causes supposées de la décadence de la photographie : contre l'industrialisation et la démocratisation, contre la standardisation et la vulgarisation, contre la marchandise. Le but étant de réévaluer la photographie, de la faire passer du domaine des arts mécaniques à celui de l'art à part entière.[33]

C'est dans ce but que les pictorialistes se réclament de la peinture et entendent identifier la photographie à la peinture néo-classique en pleine décomposition. Constant Puyo, le doctrinaire du pictorialisme affirme en ce sens que le sujet n'est rien, mais que l'interprétation est tout. Léonard Misonne, déclare quant à lui : « Le sujet n'est rien, la lumière est tout [34]». Nous comprenons aisément que la démarche pictorialiste consiste à évacuer le problème du réalisme bien plus qu'à le résoudre, en prônant un détournement du monde moderne au lieu de son acceptation. Elle consiste alors à « couper tout lien entre les images et les choses, c'est-à-dire à rompre avec le caractère propre de la photographie et à élever les images pictorialistes dans le firmament dématérialisé de l'idéal artistique des beaux-arts[35] ». Cela conduit finalement à concevoir la photographie artistique dans une perspective antiréaliste, dans l'espoir de conférer aux images photographiques le prestige d'œuvres à part entière, capables de concurrencer les arts graphiques et la peinture au sein des beaux-arts.

Pour ce faire, l'approche pictorialiste de la photographie produit un alliage singulier entre la machine de la photographie et la main du photographe-artiste. Pour que le médium photographique puisse « faire art », il convient , selon les pictorialistes, d'opposer l'œil humain à l'objectif de l'appareil et l'intervention humaine à l'enregistrement automatique. En fin de compte, il s'agit d'opposer la subjectivité de l'artiste à l'objectivité de la machine photographique. C'est à ces seules conditions que l'image photographique peut passer de la copie littérale à l'interprétation, sans laquelle il ne peut pas y avoir d'art. Le crédo des pictorialistes pourrait être : tout faire contre l'automatisme, contre la machine, contre le net, contre le multiple. Les outils photographiques que les pictorialistes utilisent sont révélateurs de l'esthétique qu'ils recherchent : ils ont recours au sténopé, qui n'a pas d'objectif mais simplement un petit trou pour laisser entrer la lumière, ou alors à

---

[33] André Rouillé , *La photographie*, Gallimard, 2005, p.333-334

[34] *Ibid,* p.335

[35] *Ibid.* p.337

de multiples objectifs paradoxaux qui mêlent des objectifs avec des éléments destinés à en inverser les qualités, c'est-à-dire produire du flou. L'opticien Dallmayer commercialise d'ailleurs en 1896 un objectif « artistique », le Soft focus, spécialement conçu selon l'esthétique du flou pictorialiste. Nous remarquons que si les procédés pictorialistes conduisent les images au plus près des arts graphiques, ils ne rompent pas leur lien avec la photographie.

L'art photographique, tel que le mouvement pictorialiste le conçoit, est ainsi un art mixte, un mélange de principes hétérogènes, ou autrement dit un art impur. Il exige des interventions de la part du photographe-artiste. Ces interventions sont de nature extra-photographiques, voire anti-photographiques et ont lieu à tous les stades du processus photographique : sur le négatif, à la prise de vue, sur le positif, lors du tirage. Elles permettent de produire des images uniques, qui s'opposent à la procédure de répétition induite par le dispositif automatique de la photographie. Les pictorialistes tentent de singulariser le multiple par le faire artisanal de l'encrage et par la noblesse des supports, que les tirages sur papier à la gomme bichromatée incarnent complètement. Ainsi, le pictorialisme, qui repose sur le flou, l'interprétation et l'intervention humaine propose un art photographique paradoxal, qui sacrifie sa dimension photographique au profit de l'art .

En prônant la réhabilitation de l'intervention manuelle dans la photographie pour qu'elle devienne un art, les pictorialistes refusent d'envisager un rapport individuel et subjectif à la technique photographique. Autrement dit, ils refusent l'idée même d'un art technologique. Pourtant, avec la venue de l'instantané, cette idée devient envisageable car l'instantanéité, la légèreté et la libération des contraintes techniques confèrent aux images photographiques une spontanéité inouïe, et donc un potentiel exceptionnel d'inventions et d'audaces formelles. Si le moment Kodak marque bien la fin d'une forme artistique primitive de la photographie, il participe aussi directement à l'éclosion d'une forme artistique moderne qui permet peu à peu la construction d'un champ autonome de l'art photographique.

Il revient à Stieglitz d'avoir su faire triompher l'autonomie d'une esthétique photographique en l'inscrivant au centre de la démarche générale de l'art moderne, et surtout dans un lien étroit avec la nouvelle liberté promue par kodak. Stieglitz apparaît comme la figure emblématique de la scission qui s'effectue après 1900 entre photographie et *button-pressing*, et cela sans doute paradoxalement aussi parce qu'il défend une forme de photographie créative qui s'enracine dans le button-pressing. Cependant, contre les « méthodes de production de masse d'Eastman » et les valeurs démocratiques du jeu, du loisir, voire du sport que le kodak tend à promouvoir, Stieglitz érige la passion mais aussi le travail et la patience, comme les qualités nécessaires à l'art photographique. Marius De zayas a

très bien résumé la différence qui s'affiche entre la photographie du *button pressing* et la photographie d’art :

Tandis que, dans la première, on recherche cette objectivité de la forme, qui engendre les différentes conceptions que l’homme a de celle-ci, dans le second cas, on utilise l’objectivité de la forme pour exprimer une idée préconçue et aussi faire partager une émotion. […]Moyen d’information d’une part, moyen d’expression d’autre part[36].

Stieglitz fait alors de ce qu'il appelle la « photographie pure » la version picturale du moment kodak. Sa photographie « Winter, Fifth Avenue [37]» indique le début d'une nouvelle ère, d'une nouvelle vision. Le bougé donne l'impression de l'action et du mouvement, archétype d'une doctrine de l'équilibre qui sera au XXe siècle la doctrine canonique de l'art photographique. La photographie pure est cohérente avec le nouveau cadre pratique inauguré par Eastman et se définit comme une pratique photographique directe et objective, qui repose sur le principe d’une saisie immédiate de la réalité, sans transformation ou le moins possible.

Cependant, cette neutralité objective ne se donne à voir comme telle qu’à travers des choix subjectifs, c’est-à-dire à travers une relation individuelle à la technique photographique. Cette conception n’est pas sans évoquer la pensée de Walter Benjamin, pour qui la relation que le photographe établit avec la technique photographique est ce qui reste décisif pour la photographie. À ce titre, il reprend dans la *Petite Histoire de la Photographie,* la très belle métaphore de Camille Recht que voici:

Le violoniste, dit-il, doit d'abord tirer de l'instrument sa sonorité, la chercher, la trouver en un éclair, tandis que le pianiste frappe sur la touche : la note retentit. Le peintre, à l'instar du photographe, dispose d'un instrument. Le dessin et le coloris du peintre correspondent à la sonorité du violon, tandis que le photographe et le pianiste bénéficient d'une aide mécanique, soumises à des lois contraignantes qui diffèrent de celles qui s'imposent au violoniste [38].

Si la photographie s'apparente bien à un procédé mécanique de production d’images, l'appareil photo est un instrument pour le photographe. De même que le pianiste appuie sur une touche et obtient un son, le photographe appuie sur le bouton et obtient une image. Selon le lieu où il se place et selon le moment où il appuie sur le bouton, le photographe n’obtiendra pas la même image. Stieglitz a parfaitement intégré cette idée qui accompagne l’apparition de l’instantané et considère que l'ancienne configuration technique, dans laquelle l'opérateur était moins l'auteur d'un point de vue

[36] Marius De Zayas, in *Camera Work,* n°42/43, 1913

[37] Cf. Annexe 4

[38] Walter Benjamin , *Petite Histoire de la photographie*, [1931] Paris, Allia, 2012, p. 35

original que le servant de son équipement, a laissé place à ce qu'on peut désormais appeler un acte mental ou perceptif relayé par la main. À partir du kodak, l'essentiel est dans la décision, dans la pression du doigt qui fait passer la vision de l'intime au public. Dans ce nouveau schéma subjectiviste, la prévisualisation de l'image prend alors valeur d'axiome esthétique pour être codifiée et enseignée à des générations de photographes amateurs. Or, il n'y a finalement que peu de différence entre cette axiomatique du regard et les conseils de prise de vue, de plus en plus sophistiqués, diffusés par le guide kodak . Certains amateurs se moquent d'ailleurs de la prétention à faire des œuvres d'art en ne faisant que presser un bouton. Le moment du *button pressing* et celui de la photographie pure apparaissent étroitement liés, comme les deux phases d'un processus global d'expansion de la culture photographique.

Ce que la pratique de la photographie pure a mis en avant, c'est sans doute la nécessité de penser l'autonomie de la photographie. Paul Strand, dans la continuité de Stieglitz, est le premier a caractériser la photographie comme médium. Stieglitz lui aurait dit en 1917 :

> Vous voyez, ce que fait l'objectif soft-focus, lorsque vous l'utilisez, il donne la même apparence à toute chose comme si tout était fait de la même matière. L'herbe a l'air de l'eau, l'eau a l'air d'avoir la même qualité que l'écorce de l'arbre ; et vous avez perdu tous ces éléments qui distinguent une forme de matière, ou de nature – que ce soit de la pierre ou n'importe quoi – d'une autre [39].

Ces propos aurait alors fortement influencé Strand dans sa réflexion sur le médium photographique. L'article « Photography » est en ce sens primordial et s'ouvre par la phrase : « La photographie […] trouve sa raison d'être, comme tous les autres médiums, dans une spécificité totale de ses moyens[40]». Strand n'insiste pas pour autant sur ce qui est considéré historiquement comme le propre du modernisme anglo-américain : la bidimensionnalité de l'image. La photographie est seulement pour lui une autre manière d'organiser un espace en deux dimensions car elle établit de nouvelles règles de l'approche de la réalité. En effet, le photographe ne cherche pas, comme le peintre, la représentation de la troisième dimension puisque son appareil est construit pour donner toujours cette illusion, mais il peut chercher en revanche à accentuer volontairement la bidimensionnalité, c'est-à-dire à supprimer l'illusion de profondeur par la précision de sa prise de vue. Il va alors contre la nature que suppose son médium, ou dirons-nous plutôt qu'il choisit entre deux natures : celle du support et celle de l'instrument. Strand veut démontrer par là que l'appareil photo peut devenir l'instrument d'une nouvelle sorte de vision, dont les possibilités n'ont encore jamais été exploitées.

---

[39] Éric de Chassey , « Paul Strand, frontalité et engagement », *Études photographiques*,13 | *juillet* 2003, [En ligne]

[40] *Ibid*.

***

L'apparition de l'instantané et la commercialisation du kodak ont donc été révolutionnaires dans l'histoire la photographie. Elles ont conduit à une nouvelle conception de la photographie et ont rendu possible une pratique populaire de la photographie : celle du *button pressing*, qui utilise la photographie dans sa fonction de témoignage d'événements et comme un outil d'information. Au tournant du siècle, la photographie apparaît telle qu'on la connaît sous le nom de photographie argentique et s'avère être à la fois un art, une culture de masse et une industrie. Deux courants artistiques se définissent en opposition à la pratique de masse, chacun dans une direction différente. Tandis que le pictorialisme prône un art photographique impur qui sacrifie sa dimension photographique au profit de l'art, la photographie pure se veut être un art proprement photographique, qui utilise les potentialités du médium photographique pour réaliser une image artistique qui ne pourrait être faite autrement qu'au moyen de la photographie. C'est peut-être là qu'il faut y voir la naissance de l'art photographique en tant que tel : l'art de l'instantané. Cette naissance s'accompagne de réflexions sur le médium photographique et sur sa spécificité par rapport aux autres médiums. En effet, dès 1898, les colonnes de *Camera Notes* puis de *Camera Work* témoignent d'une quête de l'essence de la photographie, rarement exempte d'une inflation rhétorique, qui trahit la confusion croissante à la fin du siècle sur ce qui avait été un mot clé de la modernité. Il nous reste à savoir comment le XXe siècle a tenté de répondre au problème de la définition du médium photographique.

III

Une quête de l'essence de la photographie

Au XXe siècle, la photographie devient un objet théorique à part entière. Elle apparaît peu à peu comme le modèle d'une catégorie phénoménologique : l'image, recentrant par là-même la réflexion sur les questions philosophiques du signe, du réel et du regard. La photographie intégrant progressivement le marché de l'art, il est alors devenu indispensable de saisir la spécificité du médium photographique et d'établir ce qui distingue l'image photographique de toutes les autres images. Or, l'image photographique révèle toute sa complexité et la sémiotique ne manquera pas de la qualifier d'image paradoxale, étant à la fois icône et indice. Penser la photographie au XXe siècle, c'est chercher à définir le socle commun sur lequel reposent les diverses pratiques photographiques. Dès lors, un vocabulaire propre au champ de la photographie se met en place, et de nombreuses théories sur l'acte photographique ainsi que sur l'événement photographique s'élaborent. Notre réflexion cherchera alors à montrer comment toutes ces théories reposent sur l'idée de la photographie comme image-empreinte et attestation du réel.

A. L'image photographique : « ça a été »

Au moment même où les critiques pictorialistes et modernistes définissent en termes formels l'essence et l'autonomie du médium photographique, une entreprise théorique d'une toute autre nature tend pour la première fois à insérer dans le champ philosophique la notion de photographie, en en faisant l'exemple privilégié d'une réflexion sur les signes. Les travaux de Peirce sont les premiers qui rendent compte d'une telle entreprise. Leur influence est considérable sur les théories de l'image photographique et particulièrement sur la sémiotique de l'image photographique dont les réflexions théoriques prolifèrent depuis 1975. Au niveau de la signification, la théorie peircienne établit une distinction entre une icône, c'est-à-dire un signe par ressemblance avec l'objet, un indice, signe relié comme un symptôme à son objet, et un symbole, signe par convention. Si nous voulons déduire des textes de Peirce une définition de l'image photographique, nous pourrions dire qu'il s'agit d'un signe mixte, à la fois iconique, indiciel et même symbolique, ou dire simplement, comme l'a écrit Jean-

Marie Schaeffer, qu'il s'agit d' une « icône indicielle [41] ». Peirce a ainsi découvert la double nature de l'image photographique et c'est l'un des premiers à avoir isolé et commenté philosophiquement la certification d'existence qui a été attribuée à la photographie. S'il n'accorde pas aux photographies le statut de représentation à part entière, Pierce est novateur en ce qu'il situe leur fonctionnement sémiotique au niveau pragmatique. Cette thèse retrouve à la fin du XXe siècle une actualité d'autant plus vive que l'image numérique impose désormais une sorte d'étiquetage a contrario de l'image photographique authentique.

À cette thèse font écho les arguments que Roland Barthes a avancé en 1961 dans « Le message photographique » et qui définissent la particularité sémiotique de la photographie dite « analogique » :

« Quel est le contenu du message photographique ? s'interroge Barthes, Qu'est-ce que la photographie transmet ? Par définition, la scène elle-même, le réel littéral. De l'objet à son image, il y a certes une réduction : de proportion, de perspective et de couleur. Mais cette réduction n'est à aucun moment une *transformation* (au sens mathématiques du terme) ; pour passer du réel à sa photographie, il n'est nullement nécessaire de découper ce réel en unités et de constituer ces unités en signes différents substantiellement de l'objet qu'ils donnent à lire ; entre cet objet et son image, il n'est nullement besoin de disposer un relais, c'est-à-dire un code ; certes l'image n'est pas le réel ; mais elle en est du moins l'*analogon* parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît le statut particulier de l'image photographique : *c'est un message sans code*. [42]»

Il n'est nullement besoin de préciser que ces arguments sont tout à fait discutables, et ce, d'autant plus aujourd'hui avec la photographie numérique, mais il est intéressant de noter leur profond ancrage dans l'esprit de la fin du XXe siècle puisqu'ils resurgissent et s'inscrivent précisément au cœur du débat sur la question de savoir si la photographie numérique est encore photographique. Pour bien comprendre l'enjeu d'une telle argumentation, il est nécessaire de nous replacer dans le contexte des années 1960 qui s'étend jusque dans les années 1980; cette idée de « message sans code » revêt alors toute sa pertinence dans la quête qui animent les théoriciens : celle d'une essence de la photographie.

Roland Barthes publie d'ailleurs en 1980 un livre dont l'impact est considérable et dans lequel il exprime son désir ontologique d'établir une essence de la photographie : il s'agit bien-sûr de *La Chambre Claire* . La tâche est loin d'être facile, comme l'admet Barthes lui-même, car si l'on peut aisément parler de photographies, ou même de pratiques photographiques, il semble improbable

---

[41] Jean-Marie Shaeffer , *L'image précaire. Du dispositif photographique*

[42] Roland Barthes , « Le message photographique » (*Communications*, 1961), in *L'obvie et l'Obtus*, Paris, Le Seuil, collection « Points », 1982, p.10-11

de parler de « la » Photographie. Cependant, Barthes remarque que ce qui différencie une photographie des autres images est qu'elle emporte toujours son référent avec elle. On ne peut distinguer l'image photographique de son référent car « le référent adhère » : il n'y a pas de photographie sans quelque chose ou quelqu'un. Ce que Barthes appelle « référent photographique » est « non pas la chose factuellement réelle à quoi renvoie une image ou un signe mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi, il n'y aurait pas de photographie. » Il s'agit là du fameux « ça a été » de la photographie : ce que nous voyons dans une photographie s'est trouvé là « dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (operator ou spectator) ; il a été là et cependant tout de suite séparé, il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé ». L'image photographique apparaît dès lors comme un signe qui mélange deux ordres d'expérience : le passé et le présent, et deux modes de relation à l'objet : iconique ou analogique et indicielle ou existentielle.

Ce qui fait la particularité de la photographie selon Barthes est que quelqu'un a vu le référent en chair et en os. Il en vient alors à qualifier le médium photographique de « médium bizarre » ou encore d'une « nouvelle forme d'hallucination », car si au niveau de la perception, l'image photographique est fausse, elle s'avère vraie au niveau du temps. Il s'agit d'une « hallucination tempérée en quelque sorte » dans le sens où elle donne à voir à la fois quelque chose qui n'est pas là, mais en même temps quelque chose qui a bien été. L'image photographique est ainsi une « image folle, frottée de réel » et « le destin de la photographie est d'accomplir la confusion inouïe de la réalité (« cela a été ») et de la vérité (« c'est ça »), elle devient à la fois constatative et exclamative », en ce qu'elle montre à la fois des éléments d'un réel passé, et qu'elle cherche à dévoiler l'essence cachée des choses. C'est ce qui amène Barthes à parler de la vérité photographique comme d'une « vérité folle ». A travers cette approche, qui en inaugurera beaucoup d'autres, la photographie semble donc manifester sa singularité en ce qu'elle porte un poids de réel irréductible, ce qui la différencie des autres modes de représentation. Elle se caractérise par le rapport fondamental qu'elle entretient avec son référent. Cependant, Barthes ne précise pas en quoi consiste exactement ce rapport.

À partir des années 1980, la relecture indicielle de l'image photographique connaît un énorme succès. Dans son article « Transparent Pictures », Kendal Walton parle d' « évidence photographique » ou encore de « la transparence de la photographie » pour affirmer la capacité,

propre au processus photographique, de « révéler la réalité [43]». Il souligne un trait essentiel de la photographie : si une photographie, nous convainc de l'existence de ce qu'elle montre, c'est parce que nous avons confiance dans la façon dont elle est produite et qu'à ce titre, nous savons que ce qui a été photographié a été présent devant l'objectif photographique. En cela, le jugement d'une photographie diffère amplement du jugement d'une peinture, pour laquelle nous ne pouvons avoir confiance que dans le jugement de l'artiste.

La théorie de l'indice relève alors également d'enjeux esthétiques parmi lesquels on peut citer la fondation d'une esthétique de la trace. La critique d'art Rosalind Krauss reprend en ce sens le terme d'indice pour expliquer pourquoi la photographie est indissociable de son référent et ainsi affirmer la spécificité ontologique du médium photographique. Selon elle : « toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle[44] ». Ce sont les photons, venus de l'extérieur qui impressionnent la surface sensible et constituent l'image photographique comme une empreinte lumineuse. Influencé sans doute par le pluriel du terme anglais index (indices) on confond parfois index et indice, alors qu'ils recouvrent en français des notions bien distinctes. Les indices sont des signaux qui ne sont ni intentionnels, ni conventionnels, ni systématiques mais physiques : ils vont de l'objet vers le sujet. Les index, au contraire vont du sujet vers l'objet : ils indiquent l'objet.

Henri Van Lier est sans doute celui qui établit le mieux le rôle des indices et des index dans la photographie. Les empreintes photoniques sont bel et bien des indices qui signalent leur cause. Cependant, Van Lier distingue également des index dans la photographie, « c'est-à-dire des signes intentionnels, conventionnels, systématiques, mais des signes minimaux puisqu'ils ne désignent rien pas eux-mêmes, ils indiquent seulement [45]», ils pointent du doigt. Ils peuvent indiquer certaines portions privilégiées des empreintes, et donc aussi des indices photographiques en les accentuant et en les orientant. Van Lier montre qu'il existe deux cadres très différents d'effet dans la photographie : le cadre-limite, qui appartient à toute photo du seul fait que ses bords sont droits et à angle droit, et le cadre-index, qui éventuellement indique, signale certaines parties de l'empreinte, donc certains indices. La relation s'avère extrêmement intime entre les index et les indices dans une photographie,

[43] Kendall Walton , « Transparent Pictures : On the Nature of Photographic Realism », in *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, Vol. 11, n°2 (Déc. 1984), p.246-277

[44] Rosalind Krauss , « Notes sur l'index », in L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, [1977], Paris, Macula, 1993, p.69

[45] Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, p.22 à 28.

car s'il est sûrement possible d'indexer une photo du dehors (en écrivant une flèche sur le sol qu'on photographie par exemple), « les vrais index photographiques, comme le cadrage, l'éclaircissement, l'obscurcissement, la situation dans le champ, etc... signalent les indices du dedans. » Indexés à l'intérieur de la photographie, les indices photographiques sont d'autant plus puissants qu'ils sont faciaux, « c'est-à-dire qu'ils présentent le spectacle par la face normalement vue par le regardeur et en préservent les plans (quoique sommairement) ». Ainsi la photographie fait voir l'effet d'une cause dans la direction et selon les plans où nous voyons d'ordinaire cette cause. Nous sommes en mesure de dire, grâce à cette étude de Van Lier, que les index organisent les indices intentionnellement et conventionnellement mais seulement selon des ensembles larges et flottants.

Le mérite de toutes ces réflexions théoriques sur la photographie est qu'elles ont cherché à distinguer le médium photographique des autres médiums et qu'elles sont ainsi parvenues à définir une spécificité indicielle de la photographie. Cependant, en s'intéressant à « la » photographie en général, ces théories se sont focalisées sur le dispositif photographique et ont délaissé à la fois les images photographiques et les opérateurs. Elles ont recherché l'être même de la photographie dans le fonctionnement abstrait du dispositif et non pas dans la réalité singulière des images, ni dans celle de la pratique photographique. La conséquence est inévitable : la photographie s'est alors vue réduite à sa plus simple expression d'empreinte lumineuse, d'indice, ou encore de mécanisme d'enregistrement. Or, photographier ne consiste pas simplement à recueillir directement et automatiquement sur une surface sensible la trace d'une chose préalablement donnée. Il semble que pour saisir l'essence de la photographie, il faille penser l'acte qui produit l'image photographique au moyen d'un dispositif photographique. Peut-être faut il alors faire place à la « Photo-selon-le-Photographe [46]», car en comprenant ce que font les photographes, nous parviendrons certainement mieux à cerner ce qu'est la photographie.

B. L'acte photographique : « ça a été vu »

Si l'image est sans aucun doute une empreinte physique pour le XXe siècle, elle n'en demeure pas moins un produit technique et esthétique qui réclame la présence d'un photographe pour être produite. C'est pourquoi l'acte photographique devient également un objet théorique, abordé par ceux qui le connaissent bien : les photographes eux-mêmes ou les théoriciens qui pratiquent la photographie en amateur. L'acte photographique redonne la part belle au

[46] Selon le terme de Roland Barthes, utilisé dans *La Chambre Claire*

photographe dans la production des images photographiques. Il repose essentiellement sur le moment primordial de la prise de vue et se caractérise par deux traits essentiels : la clôture de l’image et un regard de maîtrise. Nous reviendrons en détail sur ces notions. Ce qu’il faut comprendre, c’est que l’acte photographique repose sur l’acceptation stricte des limites des moyens techniques propres au médium photographique, ce qui revient à dire que le photographe utilise les spécificités du médium, telles que la netteté, la vision mécanique, ou l’impersonnalité, pour produire des formes photographiques expressives. L’acte photographique fait donc intervenir la technique et est conditionné par les progrès de celle-ci, qu’il s’agisse aussi bien de l’appareil photo, que de l’objectif, ou des films, *etc*... Or, la valeur artistique est indépendante de ces aspects techniques. Elle reste tributaire des choix subjectifs du photographe. En effet, le photographe décèle parmi les formes visuelles qui se donnent dans l’instant et à partir de son point de vue unique celles qu’il juge intéressantes à retranscrire de manière photographique, puis il les cadre avec son appareil photo, et choisit enfin l’instant décisif du déclenchement, qui transforme alors ce qu’il a vu dans le flux visuel et temporel en une prise du vue, c’est-à-dire en un instant unique figé pour l’éternité.

L’acte photographique consiste alors, bien plus qu’à reproduire le réel, à choisir dans le réel pour produire des nouvelles formes de visibilités du réel. Il est assimilé au XXe siècle à l’opération de cadrage, qui doit permettre au photographe de constituer une unité signifiante à partir du cadre de son viseur. C’est ce qu’il faut entendre par la notion de clôture d’image, que la magnifique formule de Denis Roche rend explicite: « le cadre en photo, c'est un horizon plié en quatre et qui se mort la queue [47]». En somme, tout cadrage opère un découpage dans le continuum de l'espace référentiel, de la forme d'un quadrilatère. Par ailleurs, puisque l'espace photographique est nécessairement partiel (par rapport à l'infini de l'espace référentiel), il implique de manière constitutive un résidu: le hors champ. Les bords du cadre photographique constituent en cela une ligne de démarcation entre un dedans et un dehors. C'est précisément ce que dit John Szarkowski dans *L’œil du photographe* : « L'acte central de la photographie, l'acte de choisir et d'éliminer, oblige à se concentrer sur les bords de l'image_ La frontière qui sépare le dedans du dehors[48] ». Si le dessinateur commence au milieu de la feuille, le photographe, lui, commence par le cadre, ce qui implique de choisir ce qu'il va inclure et ce qu'il va rejeter.

Dès lors, le cadrage s’opère par un geste de coupe. D'autres termes sont utilisés tels que prélèvement, extraction, coupure pour insister sur le fait que le geste de cadrage tranche la réalité

[47] Cité dans *L'acte photographique* de Philippe Dubois , p. 191

[48] John Szarkowski , *L'oeil du photographe*, 5 continents Editions, 2007, p.9

vive. En deçà de toute intention ou effet de composition, c'est ce geste de la coupe qui détermine à lui seul l'image. La définition que Dubois donne de la photographie parle d’elle-même :

[C'est] une empreinte travaillée par un geste radical, qui la fait toute entière d'un seul coup, le geste de la coupe, du « cut », qui fait tomber ses coups à la fois sur le fil de la durée et dans le continuum de l'étendue [49].

L'acte photographique est un geste radical qui décolle la durée en n’en saisissant qu'un seul instant et qui prélève une portion d'espace. Le photographe travaille toujours « au couteau, passant, à chaque visée, à chaque prise, à chaque braquage, passant le monde qui l'entoure au fil de son rasoir [50]». Dubois compare alors la photographie à un jeu d'échecs. Le photographe, de même que le joueur d'échecs, a des visées plus ou moins nettes, puis il passe à l'acte en tentant de faire un coup et voit ce que cela donne après coup(e). La seule question qui se pose est celle de la pertinence ou de l'efficacité contingente : est-ce raté ou réussi en tant que coup ? Toutes les ruses sont bonnes, toutes les occasions sont à saisir et, ce qui est essentiel à l'acte photographique, c'est qu'à chaque fois que le photographe a joué, il recommence un nouveau coup. Il ne prend jamais qu'une seule photo, sinon par frustration ; il en prend toujours une série. La satisfaction photographique se trouve dans la compulsion, dans la répétition, non pas de tel ou tel sujet, mais de la prise de ce sujet. A chaque coup qui est fait, toutes les données peuvent être changées. Disons qu'en photographie, tout est une affaire de coup par coup.

Il s’avère cependant impossible pour le photographe de suivre au fur et à mesure les effets de ses choix. Au moment de la prise de vue, le photographe agit dans l’incertitude ; nous pourrions dire qu’il travaille au futur antérieur, c’est-à-dire qu’il produit une image qu’il ne découvrira que plus tard, lors de son traitement en laboratoire. En effet, après le déclenchement, l’image est latente , en attente d’être révélée : elle n’est « pas encore là et pourtant déjà là ». De même, à l’instant de la saisie, les corps et les choses sont « encore là et pourtant déjà passés[51] ». C’est ce qui semble faire l’originalité de la photographie. Dès lors, il faut prendre conscience que ce que voit le photographe au moment de la prise de vue, à travers le cadre de son viseur, n’est pas ce qu’il verra dans l'image photographique une fois révélée. Il y a une différence entre le cadre de visée et le cadre d'empreinte comme le fait remarquer très justement Henri Van Lier. Le cadre du viseur est « le commencement d'une béance, ou le bord d'une intrusion[52], » tandis que le cadre d'empreinte, quant à lui, se présente

[49] Philippe Dubois , L'acte photographique, p.153

[50] *Ibid.*

[51] André Rouillé , *La photographie*, p.276

[52] Henri Van Lier, « l'anthropologie du cadre photographique » in *Les Cahiers de la Photographie,* n°19, 1986

sous la forme d'un « cadre comme cessation d'empreinte ». Ce qui est fascinant dans le cadre de visée, c'est que son plus petit mouvement en change le contenu. Sa puissance d'indexation et de structuration est telle que le moindre déplacement y déplace tout : « convections spatio-temporelles, effets de champ, et par conséquent aussi lumières, événements, personnages en perpétuelles et abruptes métamorphoses. Quel suspens pour l'animal cadreur.» Mais que provoque alors le déclic de l'obturateur ? Van Lier nous dit qu'il vient tout simplement faire que la béance du viseur soit remplacée par celle de la fenêtre d'inscription ; autrement dit, il vient choisir, approprier, élire une des épiphanies aperçues et métamorphose la vue en prise de vue.

Il semble alors que l'acte photographique soit essentiellement perceptif et que l'hégémonie du regard soit constitutive de l'art photographique. Dans *Images à la sauvette*, Henri Cartier-Bresson revendique clairement cette maîtrise du regard propre au photographe. Il écrit : « La photographie est pour moi la reconnaissance dans la réalité d'un rythme de surfaces, de lignes et de valeurs ; l'œil découpe le sujet et l'appareil n'a qu'à faire son travail qui sert d'imprimer sur la pellicule la décision de l'œil.[53] » En fin de compte, c'est à l'œil humain qu'il revient de saisir sur le vif un sujet dans la fugacité d'un instant, l'appareil photo ne faisant que transformer ce que le regard a saisi en une visibilité photographique. Cartier Bresson insiste cependant sur l'idée que le photographe est avant tout un technicien qui doit posséder parfaitement la maîtrise de son appareil afin de pouvoir s'en servir comme un outil qui serait le prolongement de son œil. Si la photographie est un art du regard, le regard photographique n'est pas facile à acquérir. Cartier Bresson l'admet volontiers :

> Il faut regarder. C'est tellement difficile de regarder. On a l'habitude de penser, on réfléchit tout le temps, plus ou moins bien, mais on n'apprend pas aux gens à voir... C'est très long, ça prend énormément de temps, d'apprendre à regarder. Un regard qui pèse, enfin..., qui interroge.[54]

Le regard photographique serait donc un regard dont la sensibilité est exacerbée. Il est essentiel dans l'acte photographique car il est le maître de la composition photographique. Or, si cette composition doit être une des préoccupations constantes du photographe, au moment de déclencher, Cartier Bresson nous dit qu'elle ne peut être qu'intuitive, le photographe étant aux prises avec des instants fugitifs où les rapports sont mouvants. Il suffit de regarder la photographie que Cartier Bresson a prise en 1932, *Derrière la gare Saint Lazare* [55] pour comprendre sa démarche photographique : une vue prise sur le vif. C'est la photographie qui saisit le photographe. En ce sens, nous pourrions dire

[53] Henri Cartier Bresson, *Images à la sauvette*, p.6

[54] Henri Cartier Bresson, cité dans *Essais d'esthétique : l'instant dans l'image photographique selon la conception d'Henri Cartier-Bresson*, de Lee Kyong Hong

[55] Cf. Annexe 5

qu'il poursuit en quelque sorte un « hasard objectif [56]», pour reprendre le terme d'André Breton. En effet, le hasard intervient dans la perception de l'instant qui ne relève pas de l'intention du photographe. Cependant, l'art photographique consiste précisément à faire passer du hasard au nécessaire, en transformant un instant quelconque en un instant unique et insolite, ce qui est une manière d'intégrer le hasard dans la nature objective de la photographie. C'est là qu'intervient la notion d' « instant décisif », ou d'instant nécessaire : celui où le photographe appuie sur le déclencheur. Le déclic de l'obturateur marque alors l'inscription d'une image qui « a été vue » par le photographe.

C. L'événement photographique : « ça a été vécu »

Une image photographique n'atteste pas seulement de la présence du référent au moment de la prise de vue ; elle atteste aussi de la présence du photographe lors du déclenchement. Cette idée est fondamentale car elle repose sur la triade sans laquelle la photographie n'est pas pensable: celle qui lie l'image photographique, l'appareil photo et le photographe. Là où s'est trouvé l'appareil photo, s'est trouvé le photographe. L'homme est en effet inséparable de sa machine visuelle au moment crucial de la prise de vue. Florent Fels établit à ce sujet un point essentiel : « photographier, dit-il, ce n'est pas seulement de l'extérieur, maîtriser du mécanique, mais c'est aussi, en une relation beaucoup plus complexe et beaucoup plus riche, faire corps avec le mécanique, sentir et penser à travers un appareil devenu organe » [57]. Le photographe et son appareil ne forment plus qu'un au moment de l'acte photographique. D'une part, la pensée du photographe se trouve appareillée : il appréhende le monde à travers son appareil photo. D'autre part, l'appareil photo est mis en mouvement par un corps humain : ce qu'il enregistre est conditionné par l'emplacement que le photographe a choisi, par son positionnement, sa manière de tenir l'appareil et par le moment où il décide d'appuyer sur le déclencheur.

L'appareil photo influence donc nécessairement l'attitude de l'homme-photographe, et ce faisant, il conditionne la façon dont les autres perçoivent le photographe et se comportent vis à vis de lui. Le photographe, muni de son appareil photo est souvent représenté dans l'imaginaire collectif comme un chasseur d'images, toujours à l'affût d'un objet à photographier. Le vocabulaire parle de lui-même : armer l'appareil, le réarmer, shooter, mitrailler, déclencher *etc*...Les mots d'ordre militaire

[56] Cité par Lee Kyong Hong, *Ibid.*

[57] Florent Fels, « Photographie – Nouvel organe », L'Art vivant, n°147, avril 1931, p.147, in *Les Documents de la modernité* de Dominique Braqué

ne manquent pas pour évoquer l'acte de photographier. Certains penseurs, à la suite de Cartier-Bresson, ont théorisé sur le tir photographique. Cartier-bresson, en effet, préconisait, à l'inverse de l'attitude du tireur à la mitraillette, l'attitude méditative de l'archer zen, celle qui invite au calme et à la concentration, afin de choisir le bon moment pour ne pas rater sa cible. Il écrit à ce propos :

Il arrive parfois qu'insatisfait on reste figé, attendant que quelque chose se passe, parfois tout se dénoue et il n'y aura pas de photo, mais que par exemple quelqu'un vienne à passer, on suit son cheminement à travers le cadre du viseur, on attend, attend...on tire et l'on s'en va avec le sentiment d'avoir quelque chose dans son sac.[58]

À travers cet extrait, nous pouvons déceler une idée qui prédomine au XXe siècle: celle selon laquelle ce que l'on photographie est mort par essence. En effet, une fois photographiée, la « chose » se situe d'ores et déjà dans le passé, elle n'est plus. Or, la photographie ne se réduit pas à un simple constat des états de choses tels que le photographe les a vu avant qu'ils ne disparaissent. Ce qui s'inscrit dans la matière au moment du déclenchement, c'est en réalité le présent vécu par le photographe lors de la prise de vue. Si Barthes définit le présent vécu par ce qui est, il serait peut-être plus juste d'envisager le présent vécu selon la conception de Bergson, c'est-à-dire comme « ce qui se fait[59] ». Entre le « ce qui est » barthésien et le « ce qui se fait » bergsonien se joue une toute autre conception du temps, en particulier du présent, et de là, une toute autre conception de la photographie, qui passe alors du domaine de l'existence des choses à celui des événements qui se produisent. Autrement dit, la photographie passe de l'enregistrement passif du référent qui adhère au produit esthétique d'un événement qui a eu lieu et qui a été appréhendé par un individu singulier.

Dès lors, photographier n'est finalement rien d'autre qu'une certaine façon d'être là, présent dans le monde en perpétuels mouvements. Le photographe semble alors avoir le statut de spectateur de la société, ou encore, dirons-nous, de témoin de son temps. Il est un arpenteur à la recherche de la vérité de son époque, qui relève les traces de l'humanité et dévoile la vie d'une société. En ce sens, l'acte photographique a une vocation humainement positive, et l'appareil photo représente pour le photographe un moyen d'aller vers les autres et de créer du contact. L'art et l'éthique du photographe vivent alors en consonance ; ils se vivifient mutuellement et déterminent une conduite, un certain art de se comporter. Photographier, affirme Cartier-Bresson, « c'est une façon de vivre ». Robert Frank, quant à lui, à la question de savoir pourquoi il fait toutes ces images, répond: « parce que je suis vivant ». Le photographe se confronte au réel dans un face à face, et de cette confrontation, résulte, plutôt qu'une restitution du réel, sa réinterprétation à travers les émotions du photographe. Pour Walker Evans, la photographie est une exigence du réel. Il explique : « Je ne

---

[58] Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, p.6

[59] Bergson Henri, *Matière et mémoire*, p.166

cherchais rien, les choses me cherchaient, je le sentais ainsi, elles m'appelaient vraiment ». La démarche du photographe consisterait donc à expérimenter pour saisir ce qui se passe, et les photographies qui en résultent seraient en fin de compte de l'expérience captive. Il nous faut prendre toute la mesure de la valeur documentaire qui est attribuée à la photographie au XXe siècle. Si le photographe s'exprime effectivement par la photographie, il reste attaché à sa fonction de témoignage et semble faire sien ce conseil de Flaubert : « L'artiste doit être comme Dieu dans la création, donc partout être ressenti, mais jamais être vu ». Le photographe artiste joue en effet de l'apparente neutralité de la photographie pour laisser place au sujet qu'il veut montrer. Michel Nuridsany, dans le catalogue de l'exposition collective *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* qu'il a organisé à l'ARC (paris) en 1980, résume sans doute le mieux ce qui est considéré comme le champ d'action de la photographie du XXe siècle. Il reprend la formule de Christian Boltanski : « La photographie, c'est le photojournalisme, le reste c'est de la peinture », mais remplace « photojournalisme » qui renvoie à une profession, par « reportage ». C'est effectivement dans le reportage, en tant que témoignage de ce qui se passe, que le photographe artiste trouve sa légitimité et puise son esthétique.

Par ailleurs, si comme le dit Susan Sontag « photographier est par essence un acte de non-intervention[60] », le simple fait de posséder un appareil photo transforme le photographe en élément actif, en voyeur. L'appareil photo est ce qui permet au photographe de maîtriser un événement et d'entretenir alors avec le monde un rapport de savoir, donc de pouvoir. Il est en ce sens une arme redoutable en même temps qu'il fait office de bouclier, derrière lequel le photographe peut se cacher et disparaître de l'événement lui-même. Dès lors, la photographie semble créer une relation particulière entre l'homme et le monde qui reposerait sur la tension entre mise à distance du monde et absorption dans le monde. Par l'opération de cadrage et par l'ensemble des choix subjectifs qui participent à la production d'une photographie, le photographe cherche à prendre possession du monde et à maîtriser l'événement qui vient à sa rencontre frontalement. C'est pourquoi nous pouvons dire que la photographie participe à la mise en forme et à l'appropriation symbolique du monde. Le simple fait de placer entre lui et ce qui l'entoure un appareil photo, un « médium photographique», relève pour le photographe d'un geste de mise à distance du monde. De cette façon, le photographe se place devant l'événement qui a lieu et se tient à l'extérieur de ce qu'il voit comme un simple spectateur.

[60] Susan Sontag, *Sur la photographie,* Christan Bourgeois, 2008, p.26

Or, à l'instar de Serge Tisseron, il faut prendre conscience d'un deuxième pôle de la photographie : celui de la participation immédiate et directe avec le monde. En effet, « le photographe déambule, le regard flottant, jusqu'à ce que, soudain frappé aux limites de la conscience et du champ visuel, il ne soit pris par l'impérieuse nécessité d'appuyer sur le bouton, sans savoir souvent pourquoi, seulement parce qu'une émotion ou une sensation l'a saisi. »[61] Il s'agit là d'une forme de participation empathique au monde. Tisseron explique cette tension entre mise à distance du monde et participation directe avec le monde en disant que l'engagement de la photographie s'effectue dans deux ensembles d'opérations psychiques à la fois contradictoires et complémentaires de « coupure/capture » d'un côté et d' « ouverture/connexion » de l'autre [62]. Précisons que c'est par sa connexion avec le monde que le photographe effectue ce geste de coupure - visuel et psychique - qui fixe l'image. Le photographe a donc un statut particulier : il est à la fois devant le monde et dans le monde. Ce qu'il photographie atteste ainsi d'un « ça a été vécu ».

[61] Serge Tisseron, Bernard Plossu, *Nuage/Soleil, L'image funambule ou la sensation en photographie*, 1994

[62] Serge Tisseron , *Le mystère de la chambre claire,* Paris, Les Belles Lettres, 1996

***

Ainsi, au siècle de son invention, la photographie apparaît comme un nouveau régime de production d'images. Art technique par excellence, elle se voit pourtant définie comme un art a-technique sous l'influence de considérations mécanistes, et de là, comme un art démocratique. Relevant à la fois de la mécanique et de l'industrie, la photographie est maintenue à l'écart de l'art pour cause de technologie. La traduction exacte de la nature s'oppose radicalement à l'interprétation artistique et à la « théorie des sacrifices » qui est l'un des critères fondamentaux de l'art à l'époque. Tout l'enjeu d'une pratique subjective de la photographie est alors de faire en sorte que la photographie puisse être à la fois le « crayon de la nature » et l'expression de la voix d'un auteur. L'art photographique n'est encore qu'un horizon, un domaine à construire et à défendre, entre la photographie commerciale et l'art de la peinture.

Avec la révolution de l'instantané et du kodak, la photographie se réinvente et prend la forme de la photographie telle qu'on la connaît sous le nom de photographie argentique. L'instantané permet dès lors de découper des images dans l'espace-temps alors que la photographie n'avait fait jusque là qu'enregistrer des éléments préalablement disposés dans les limites du cadre. Dans la société industrielle du tournant du siècle où le temps devient primordial, il impose sa vérité superficielle et éphémère comme dimension essentielle du vrai photographique à la place de la vérité des profondeurs des poses. Avec le kodak, la photographie devient désormais sans peine, sans technique et accessible à tous, ce qui en fait un art moyen. L'enjeu d'une pratique artistique est alors de transformer le médium photographique, dont la fonction est documentaire et testimoniale, en moyen artistique. Pour ce faire, cette pratique doit se constituer comme négation de la pratique populaire et se libérer des contraintes de l'automatisme. Dès lors, deux courants artistiques en photographie voient le jour : le pictorialisme d'une part, qui sacrifie la dimension photographique au profit de l'art et donne naissance à un art impur; et la photographie pure, d'autre part, qui s'enracine dans la pratique de l'instantané et utilise l'objectivité de la forme photographique pour exprimer une idée préconçue et devenir ainsi auteur d'un point de vue et non servant de la machine photographique. L'art photographique se conçoit à travers plusieurs couples d'oppositions tels que la machine photographique/ la main de l'artiste, l'enregistrement automatique/l'intervention humaine, l'objectif/l'œil, l'objectivité/ la subjectivité, la copie / l'interprétation, l'unique/ le multiple, le flou/le net.

Dès lors, la photographie fait l'objet d'une quête ontologique tout au long du XXe siècle. Il lui a été reconnue la capacité propre de révéler la réalité. Parce qu'elle est empreinte lumineuse et

qu'elle entretient une relation indicielle avec son référent, la photographie est certificat. Cependant, elle ne consiste pas à reproduire le réel, mais à le choisir. L'acte photographique est alors essentiel. Il repose sur l'acceptation stricte des limites des moyens techniques propres au médium photographique et utilise les spécificités du médium telles que la netteté, la vision mécanique et l'impersonnalité pour produire des formes photographiques expressives. La photographie est pensée comme un art du regard et de l'instant. C'est pourquoi le moment de la prise de vue est crucial car il s'agit pour le photographe de décider de l'instant décisif qui transformera un instant quelconque, fruit du hasard, en un instant unique et insolite par l'impérieuse nécessité de déclencher. C'est dans le regard que se joue la maîtrise de la composition photographique car c'est le geste de coupe qui l'engendrera. Le photographe ne peut en effet pas suivre les effets de ses choix, n'ayant, après avoir appuyé sur le bouton, qu'une image latente, en attente d'être révélée. L'art photographique est ainsi fondé sur le reportage, c'est-à-dire sur le dévoilement d'un événement qui s'est produit devant le photographe. Il a pour condition de ne pas chercher l'effet pictural mais au contraire l'effet proprement photographique. Nous pouvons dire que la vérité photographique est en tout point une vérité par contact : contact entre les photons et une surface sensible, contact entre l'œil du photographe et son appareil, contact enfin entre le photographe et le monde. La pratique de la photographie est donc conçue selon la triade : photographe, appareil photo et réel.

À travers ce retour sur l'histoire de la photographie, nous avons ainsi voulu montrer que les différentes conceptions de la photographie aux XIXe et XXe siècles ont été conditionnées par le contexte socio-historique et ont évolué en fonction de l'évolution des techniques et des pratiques de la photographie. Néanmoins, ce retour historique a fait ressortir certaines permanences dans les questionnements et les réflexions sur la photographie qui touchent essentiellement au lien particulier que la photographie entretient avec le réel et qui fait toute sa spécificité ontologique. Qui, avant l'adoption de la photographie numérique, doutait du fait que la photographie soit une empreinte du réel ? Personne ou presque. C'est pourquoi la photographie numérique va remettre en question tout ce qui semblait aller de soi pour la photographie.

Deuxième partie

La révolution du numérique :

une remise en cause des fondements de la photographie

Léonard – Je souhaiterais pourtant faire une remarque ultime, Sire. Je la formule en une phrase, puisque vous êtes venu vous délasser. (Un silence quelque peu solennel). Pour notre Genèse, la photographie analogique, que je viens de vous décrire, manque encore de quelque chose : des propriétés de l'écriture.

François Ier – Ah, Leonardo, c'est bien vous, l'écriture et toujours l'écriture. Il y a, dites-vous, des vertus de l'écriture en tant qu'écriture. Et vous écrivez en miroir pour mieux faire apparaître ces propriétés comme telles. Notez que vous avez sans doute raison. Les Chinois ont une intelligence si versatile, dit mon descendant de Marco Polo, parce qu'ils manient des milliers de caractères d'écriture. Les Juifs Massorètes tirent toutes sortes de conclusions du nombre des lettres des mots. Et que seraient les propos de Luther si, au lieu du gothique allemand, ils étaient écrits dans la nudité de l'italique d'Alde Manuce ? Vous m'avez affirmé souvent, et je le crois, que c'est l'écriture des Grecs, égale et complète, qui leur a fait croire qu'un texte est transparent à l'idée, laquelle est transparente à l'Être, à l'être en tant qu'être[..]. Une écriture inventant la Grèce ! Mais quel rôle aurait l'écrit dans une Genèse photographique ?

Léonard – Eh bien, Sire, une écriture est faite de traits. Les milliers de caractères de l'écriture chinoise sont tous obtenus à partir d'une dizaine de traits. Or, le trait est quelque chose d'extraordinaire dans l'Univers, et il y a fallu l'Anthropos, avec son corps indexateur. Le trait en tant que trait (tractum, tracé, tiré) est de soi vide de sens ; il est seulement oppositif, index pur, c'est-à-dire décharché, désindicialisé, radicalement mathématique. Vous savez que j'aime dire que la mathématique est la théorie générale de indexations, et la pratique absolue des index. Quel est le mérite de nos récents chiffres indiens-arabes, sinon qu'ils sont faits de traits nus, qui en font l'instrument d'une algèbre, impossible en chiffres romains, ou grecs ? Et quelle merveille que ce trait qu'est le zéro, que nous avons refusé pendant des siècles, parce que nous ne voulions pas du néant, alors qu'il est le tremplin de nos algèbres ! C'est le trait des chiffres et des figures qui fait de la mathématique essentiellement une écriture. Sachez-le, si j'avais encore deux ou trois ans devant moi, je les consacrerais à faire une peinture qui conjuguerait les vertus de l'image et du trait.

François Ier – Vous n'y pensez pas, une peinture encore ultérieure à la Joconde ?

Leonardo – Oui, franchement. Par le tissage de l'image et du trait (écrit), elle combinerait l'aspect catastrophique, analogique et plastique, des formations vivantes, leur Mécanique, et leur aspect séquentiel, presque purement digital, que nous avons reconnu à leur Chimie. Cela ferait des tableaux mouvants qui se liraient plus transversalement que frontalement, où chaque forme serait en train d'en déclencher une autre. Cet engendrement courrait de traits en traits jusqu'aux bords du cadre, non pour s'y interrompre, mais pour en refluer. Au total, ce serait une Genèse ininterrompue d'organes vivants, d'images, de chiffres (nombres et mots), même de notes de musique. Une Évolution généralisée. J'appellerais cela Les chemins des écritures. On y verrait l'engendrement du Monde, mais bien plus encore l'engendrement de nos Idées, des étapes tantôt ouvertes tantôt souterraines par lesquelles nos imaginations s'avancent et se bousculent dans nos cerveaux, sans que « nous » y soyons pour rien ; qui, au contraire, nous fait « nous », pour autant que nous soyons «nous». Somme toute, il s'agirait, en même temps que le paysage du monde, de « peindre le paysage cérébral ». Mais il y a bien des chances que je n'y sois plus l'an prochain. Il y faudra un autre ou une autre, peut-être celle qui un jour complétera mon Anthropos mâle en croix romaine par un Anthropos femelle en croix de saint André. [...]

François Ier – Mais ce que vous envisagez là, Leonardo c'est une Genèse en peinture. Revenons, si vous voulez bien, à votre Genèse en photographie. Laquelle, dites-vous, devrait avoir certaines propriétés de l'écriture.

Léonard – Oui, une photographie génétique, une photographie de la genèse qui ne serait plus analogique mais digitale. Une photographie ayant recours aux propriétés du trait. Somme toute, le principe en est simple. Les empreintes photographiques, disions-nous, sont composées de grains chimiquement sensibles. Le « photographe », pour reprendre votre mot, est alors obligé de prendre ces grains par paquets, il est donc fatalement dans l'analogie, pas dans l'écriture. Mais un jour, la Physique et la Chimie pourraient changer cela. Seraient conçus des grains sensibles d'une autre nature, dont les réactions à la forme, à la couleur, aux valeurs, aux saturations, *etc*. seraient traductibles en une suite de décisions 0/1 [...] Voilà pourquoi je parle de « photographie digitale ». Alors, il serait loisible de manier ces grains un à un. Ou encore selon des groupes parfaitement définis mathématiquement, moyennant des algorithmes. Ce qui permettrait une infinité de modifications d'après des intensités, des taux de courbures, des plans, mille autres inflexions cosmogoniques chaque fois parfaitement déterminables. Au fond, ce serait ces algorithmes qui, dans la «photographie digitale », joueraient le rôle des traits de l'écriture. Dans votre français de la Renaissance, vous n'avez pas peur de créer de nouveaux mots. Laissez-moi alors parler d'une fabrication textique, et d'une lecture textique de la photo. Bref, d'une photographie textique.

Extrait d'un dialogue imaginé par Henri Van Lier entre François 1er et Léonard De Vinci
à propos d'une genèse photographique, disponible sur son site:
http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/sujets_d_oeuvre/baudier.htm

Aujourd'hui, force est de constater que la photographie numérique, désormais omniprésente dans nos sociétés du XXIe siècle, a véritablement envahi le champ de la photographie. Tel un cheval de Troie, elle s'est subtilement infiltrée dans les outils de la photographie traditionnelle, et s'est progressivement immiscée au sein de ses pratiques, jusqu'à devenir la « photographie » majoritairement utilisée depuis les années 2004-2005. L'industrie de la photographie a donc fait le choix de se recycler dans le numérique. Or, la démocratisation des technologies numériques bouleverse de toutes parts la photographie, qui voit alors s'écrouler tous les fondements sur lesquels reposait sa définition. Serait-elle menacée de disparition sur son propre terrain ?

C'est en tout cas ce que semblent suggérer les énoncés associés à la photographie numérique, qui pointent des différences, non pas de degré, mais de nature avec la photographie argentique dont elle se réclame. Ces énoncés insistent sur les notions de vitesse, de mobilité, de simultanéité, de flexibilité, d'hybridation, de virtuel et de fausseté ; ce qui va tout à fait à l'encontre des discours du XXe siècle qui ont prôné l'arrêt du temps, la fixité des formes, l'adhérence du référent, l'attestation d'un présent vécu, et qui ont bâti la définition de la photographie sur les valeurs de témoignage du réel et de vérité. Dès lors, la photographie numérique ne peut apparaître comme une simple évolution de la photographie. Il s'agit au contraire d'une véritable révolution, non seulement technologique, mais aussi sociale et esthétique, qui remet en cause la nature-même de la photographie. La question qui se pose alors est celle de savoir si la « photographie » numérique marque la fin de la photographie et l'avènement d'un nouveau médium numérique, ou si elle appelle la photographie à se réinventer, comme elle l'a déjà fait avec la révolution de l'instantané et du kodak.

En premier lieu, nous nous efforcerons de mettre en évidence la nature différente de l'image numérique, composée de pixels et facilement modifiable, et nous montrerons ainsi en quoi le lien analogique au réel a disparu. Cependant, notre réflexion ne s'arrêtera pas à ce simple constat d'ordre technique; elle étudiera également la nouvelle esthétique qu'induit la technologie numérique et qui détruit tous les piliers de l'esthétique photographique telle qu'elle a été théorisée du temps de l'argentique. Enfin, nous ferons place au débat et nous tenterons de déterminer si la photographie numérique doit être pensée comme un au-delà de la photographie, ou au contraire comme un renouvellement à la fois productif et expressif du médium photographique. Il s'agira pour nous de voir comment la photographie numérique réinterroge et suggère une modification de notre conception de la nature et de la fonction de la photographie.

I

La photographie numérique et le réel :

Un lien qui se brise ?

Nous serions tentés de dire que la photographie numérique ne fait que substituer un mode numérique à un mode chimique d'écriture de la lumière: les photons émis par les apparences lumineuses du monde et absorbés par l'objectif ne viennent plus modifier les sels d'argent de la pellicule, mais viennent frapper une grille d'éléments récepteurs, les photosites, qui constituent le capteur. En réalité, le passage de l'univers argentique à l'univers numérique n'apparaît pas seulement technique ; il touche à la nature même de la photographie. En effet, l'image numérique n'étant que l'expression logico-mathématique des programmes informatiques, elle perd son lien physique et énergique avec le réel. Pour le dire autrement, les traces de la lumière ne sont plus recueillies, mais produites conformément à une nomenclature numérique. Dès lors, par ce principe de codage numérique, les images produites ne paraissent plus pouvoir se revendiquer du statut indiciel, jusqu'alors considéré comme le propre des images photographiques. D'autre part, nous pouvons constater que le projet qui semble être sous-jacent à la photographie numérique – à savoir la manipulation de l'image dans la plus grande liberté possible – vient résolument mettre un terme à l'idée de vérité photographique, entendue comme vérité par contact avec le réel. Il nous est ainsi nécessaire d'entreprendre une analyse technique plus précise afin de comprendre le fonctionnement du dispositif numérique, qui nous semble aujourd'hui aller de soi, et voir en quoi il change la nature même des conditions de la production d'images dites « photographiques ».

A. L'image numérique : une image dématérialisée

L'histoire de la photographie, comme nous avons pu le constater, se caractérise par une recherche perpétuelle de l'amélioration des supports. Tandis que le principe photographique de captation et d'enregistrement de la lumière est resté inchangé au fil des évolutions de la photographie, les techniques d'inscriptions, en revanche, ont fait l'objet de progrès considérables. En ce sens, l'histoire de la photographie se révèle être un projet de dématérialisation du support. Tout a commencé, en effet, avec les plaques de métal lourdes et épaisses du daguerréotype, puis, les

supports sont devenus de plus en plus fins, de plus en plus légers, de plus en plus subtils, et aujourd'hui, finalement, avec la photographie numérique il n'y a plus de support. La photographie, qui jusqu'alors était un objet physique, que l'on pouvait touchait, est désormais dématérialisée. En cela, le numérique opère un changement essentiel dans l'ontologie de l'image photographique, car il déplace la nature de la photographie vers un concept de pure information visuelle. Certains en viennent à affirmer sur un ton quelque peu ironique que la photographie numérique, concrètement, n'existe pas. C'est le cas de Paul Mathias, qui parle d'une « révolution inexistentielle de la photographie [63]». Celle-ci résulte du fait que l'image numérique est produite, non pas grâce à l'empreinte des rayons lumineux, mais à partir d'une nomenclature numérique qui attribue à chaque valeur un certain scintillement. Mathias explique que c'est désormais « la puissance algorithmique qui, activement, engendre et fait que la suite de nombres devienne une image ». Remarquons l'incroyable similitude des codes hexadécimaux entre une image et un texte. Seuls les ordinateurs sont capables de les interpréter de telle façon que nous voyons la différence[64]. Ainsi codées, les images numériques deviennent des fichiers informatiques, au même titre que du texte ou du son, et peuvent être reproduites sans erreur : le fichier copié est une copie exacte du fichier original.

Il faut alors remarquer que la disparition du négatif et la dématérialisation de l'image font basculer la photographie dans un tout autre régime de production. La photographie argentique, dans la définition que le XXe siècle lui a donné, relève de ce que Nelson Goodman a appelé un régime autographique multiple : celui d'un original singulier en première phase (le négatif), qui donne lieu à des originaux multiples en seconde phase (les tirages). Avec la photographie numérique, chaque copie symbolise exactement les mêmes propriétés représentationnelles, ce qui la rapproche davantage d'un régime allographique, où la notion d'objet matériel s'efface devant celle d'objet idéal dont on ne connaît que des réductions. Avant l'apparition de la technologie numérique, nous ne pouvions pas imaginer que deux photographies puissent être des représentations de type identique. Ainsi, pour John Zeimbekis, « il semble raisonnable de dire que les photographies numériques sont allographiques, alors que les photographies argentiques sont autographiques[65] », ce qui en fait une différence notoire. Selon lui, bien qu'elles ne soient pas des systèmes de notation représentationnelle, les photographies numériques sont néanmoins allographiques, parce qu'elles peuvent être de type

[63] Paul Mathias « La photographie n'existe pas », in *Au fil des labs. La photographie à l'épreuve du numérique*, Hadopi, février 2012, p. 49-54

[64] Cf. Annexe 6

[65] John Zeimbekis, « Digital Pictures, Sampling, and Vagueness : The Ontology of Digital Pictures », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70 (1), 2012, p. 43 à 53 : « It sounds reasonable to hold that digital pictures are allographic, whereas agentive or film-based pictures are autographic. »

identique en ce qui concerne le maximum de formes déterminées. En d'autres termes, deux photographies numériques peuvent être extraordinairement identiques pour ce qui est de la couleur, de la forme, et de la taille. Ce qui n'est pas le cas de deux photographies argentiques, car elles sont issues d'un processus chimique de révélation, réalisé manuellement à partir d'un négatif et dans les conditions propres à la chambre noire. Il y a trop d'aléas dans le procédé du tirage argentique pour que deux photographies puissent être véritablement identiques. Le tirage relève en effet d'un procédé de création et de traitement d'objets, tandis qu'avec le numérique, l'opération de duplication d'une image relève du traitement informatique de données. Dans cette opération, c'est le fichier numérique qui joue en quelque sorte le rôle du négatif, c'est-à-dire de l'original à partir duquel sont produites des copies. La reproduction exacte d'une image photographique ne peut donc être obtenue que grâce au codage informatique, qui lui, est sans faille.

Peut-être devrions-nous alors prendre le temps de faire une petite mise au point technique afin de mieux comprendre ce qu'est une image numérique. Elle relève effectivement d'un codage symbolique qui la fait apparaître sur un écran sous la forme d'un bit-map (ou carte binaire), c'est-à-dire sous la forme d'un quadrillage dont chacune des cases correspond à un pixel, qui lui, est constitué d'une série de chiffres binaires, appelés « bits ». Jonathan Lipkin nous fournit à ce titre une explication très claire de la façon dont les données sont converties numériquement. La voici :

> Là où une photo traditionnelle contient des cristaux ou teinture d'halogénure d'argent permettant de rendre les couleurs et les nuances, un bitmap contient seulement des « zéro » et des « un ». Ce bitmap convertit les « dégradés » que nous procure la vision normale, où les couleurs se fondent imperceptiblement les unes aux autres en de subtiles gradations. Comme toute carte, un bitmap contient plus ou moins d'informations. Plus le nombre de pixels est élevé, plus la résolution de l'image est fine et plus les détails sont visibles car la quantité d'informations fournies au dispositif de sortie est plus grande. [...] De même que le nombre de pixels d'un bitmap détermine la résolution de l'image, la quantité d'informations attribuée à chaque pixel détermine sa « profondeur », c'est-à-dire le nombre de bits disponibles pour figurer chaque pixel de l'image. Plus le nombre de bits attribué à chaque pixel est élevé, plus grand est le nombre de couleurs dont peut bénéficier l'image[66].

Une image numérique se caractérise donc par un ensemble de constituants élémentaires qui contiennent chacun un certain nombre d'informations en ce qui concerne les données visuelles de l'image et notamment la couleur.

Maintenant que nous avons la clef du codage de l'image numérique, il s'avère nécessaire de distinguer les différents types d'images que la technologie numérique est à même de produire. Notons que chacun de ces types d'images est susceptible d'élargir notre conception de ce que peut

[66] Jonathan Lipkin , *Révolution numérique. Une nouvelle photographie*, Paris, la Martinière, 2005, p.14

être une photographie à l'ère du numérique. Il est possible de différencier les images informatiques selon deux catégories. La première catégorie est celle des images de synthèse, qui visent à rendre immédiatement intelligibles des données chiffrées sous forme de diagrammes ou de graphiques. Il s'agit de simulations informatiques qui ne sont en aucune manière issues d'une captation de la réalité. Comme le dessin ou la peinture, ce sont des productions imaginaires. À la seconde catégorie appartiennent en revanche des images numériques qui établissent une traduction numérique, obtenue par le calcul, de signaux émanant du monde. En ce sens, ces images numériques s'apparentent aux images photographiques, c'est-à-dire à des images de reproduction de la réalité et non de représentation. De même que les photographies argentiques, elles sont issues d'un appareil photo, qui forme un ensemble capteur et enregistreur. La seule différence apparente est qu'il s'agit d'un appareil photo numérique, qui au lieu de transformer le stimulus des photons en une information chimique, le transforme en une information numérique. Les photons, en effet, excitent des éléments photosensibles, créant ainsi un signal électrique qui sera amplifié, discrétisé, codé puis enregistré sur une mémoire électro magnétique. À première vue, la photographie numérique apparaît donc comme une technologie qui effectue par de nouveaux moyens des opérations anciennes.

Or, l'adoption de cette nouvelle technologie de production d'images est loin d'être neutre et sans effet sur le statut des images de captation. Le passage de la chimie des sels d'argent au codage informatique se traduit d'abord par un changement de protocoles et de lieux de production des images. Fini le temps des pellicules, du développement, des produits révélateurs et fixateurs, du laboratoire en chambre noire avec ses liquides, ses appareils et ses odeurs si particulières. Aujourd'hui, le photographe a quitté la chambre noire pour une pièce plus ou moins sombre, dans laquelle se trouve son nouveau laboratoire d'images, composé d'un ordinateur et d'une imprimante. Le nouveau processus de production d'images, qui s'avère à bien des égards plus simple et moins toxique que les techniques traditionnelles en chambre noire, fait néanmoins disparaître le charme de la révélation photographique. On sent poindre une touche de nostalgie chez Robert Pujade – comme chez beaucoup d'autres d'ailleurs – lorsqu'il parle de la photographie numérique et des changements qu'elle induit dans les conditions de production de l'image :

> Le numérique a coupé court à la magie de la chambre noire, aux savoir-faire souvent transmis par de véritables maîtres à des apprentis du laboratoire – l'athanor du photographe – en vue d'une révélation apparaissant en lumière inactinique. Toute une gymnique adaptée à la prise de vue, tout un rituel de gestes sacrés accompagnant un effet de lumière jusqu'au recueillement de sa trace exacte sur un papier baryté ne semblent plus réservés qu'à des praticiens se livrant à un culte ancien. Un rapport physique et spirituel de l'homme avec la lumière est en voie de disparition[67].

---

[67] Robert Pujade , *Du réel à la fiction, la vision fantastique de Juan Fontecuberta*, Paris, Isthme, 2005, p.69

Robert Pujade met ainsi le doigt sur un changement fondamental de la photographie numérique: la perte du contact physique avec la lumière, c'est-à-dire la distension du lien avec le réel, ce lien, sacré, qui faisait jusqu'à maintenant la spécificité ontologique de la photographie.

B. De l'image analogique à l'image numérique : la perte du lien indiciel au réel

Rappelons-nous combien les théories du XXe siècle ont insisté sur l'indicialité constitutive du dispositif photographique. Or, avec la photographie numérique, cette indicialité semble être remise en question du seul fait de sa nature informatique. Cette différence est loin d'être négligeable, car elle impose une rupture radicale entre le processus argentique et le processus numérique. En effet, le principe fondamental de la photographie argentique repose dans la constitution physico-chimique de l'image. Une fois que nous avons appuyé sur le déclencheur de l'appareil photo argentique, nous obtenons une image dite latente puisqu'elle est invisible à la lumière, qui est alors développée à l'aide d'un agent chimique – le révélateur – et fixée, afin d'empêcher la continuation du processus de révélation qui la rendrait toute blanche. Cela en fait une image négative qui servira ensuite de crible au projecteur de l'agrandisseur. À cette étape, la projection filtrée par l'image négative vient modifier à son tour une émulsion chimique étalée sur le papier photographique, et c'est ainsi qu'une photographie argentique voit le jour.

Le dispositif photographique convertit donc l'énergie lumineuse en énergie chimique selon les principes de la thermodynamique. À l'instar d'André Rouillé, nous pourrions parler d'une « transsubstantiation » du processus photographique, car chacune de ses étapes se caractérise par un changement de matière, qui permet de transformer les choses du monde en sels, puis en grains d'argent. André Rouillé explique ainsi que chaque étape de la transformation photographique s'aligne (en tant qu'indice) sur l'étape précédente par contact. Dès lors, « ce contact physique qui relie chaque étape à la suivante, tisse un réseau et assure la possibilité de passer mentalement de la dernière étape (l'image) à la première (la chose).[68] » Le processus photographique est donc garant d'une vérité par contact, ainsi que d'une vérité par réseau.

Il en va bien autrement de la photographie numérique ! Celle-ci repose sur un système de capteurs dont la fonction est de transformer les informations lumineuses en impulsions électriques alors instantanément converties en données numériques qui s'inscrivent sur une carte mémoire. Le monde chimique et énergique des choses et de la lumière passe directement au monde logico-

[68] André Rouillé, *La photographie entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 118

mathématique des images. Immédiatement après avoir appuyé sur le déclencheur, nous obtenons ainsi un fichier-image, qui n'a plus de lien avec la réalité matérielle. Alors qu'avec la photographie argentique une continuité de matière entre les choses et les images est assurée par la lumière et les sels d'argent, avec la photographie numérique, au contraire, la liaison est rompue. Par cette rupture, les images numériques se distinguent fondamentalement des images de captation et font s'effondrer le régime de vérité qui leur était attribué. C'est pourquoi Pierre Barboza est amené à parler d'une « parenthèse indicielle » ,qui se referme avec la photographie numérique. Si la spécificité indicielle fait aujourd'hui question de manière si sensible en ce qui concerne la photographie, il semble ce soit parce qu'elle pose la question du rapport au réel, qui lui est inhérent.

Or, si la nature symbolique du codage informatique prive effectivement les images numériques du caractère indiciel propres aux images de captation, ont-elles pour autant véritablement perdu tout lien avec leur référent ? Peut-être serait-il quelque peu injustifié de leur refuser la possibilité de tout projet indiciel alors que comme pour les images analogiques, au moment de la prise de vue, le point de départ reste la reproduction du référent. Comment ne pas considérer cette source comme élément indiciel dans le projet numérique ! Pierre Barboza le reconnaît lui-même. Il admet que le procédé de captation est intégré au système numérique, simplement, il n'est pas de nature numérique. Au moment de la prise de vue, la présence du référent demeure donc indispensable à la création d'une image numérique. Mais en réalité, « c'est la seule phase initiale de la saisie qui est analogique », nous dit Pierre Barboza. Il y a bel et bien un contact physique entre les choses et le dispositif numérique au moment de la saisie, cependant, il ne s'accompagne plus, comme c'était le cas avec la photographie argentique, d'un échange énergétique entre les choses et les images. « Ensuite et au plus tôt, le processus quitte l'analogie pour passer à un principe symbolique et langagier [69]», qui transforme l'indice en information. Ce faisant, il le détache de son support, et donc de sa condition d'existence, à savoir : sa temporalité. Cette transposition numérique marque l'interruption de la contigüité de l'image avec son référent, puisqu'elle consiste en une imitation de la « pré-image » indicielle. Dès lors, nous pouvons dire que l'image numérique ne porte pas de véritable empreinte du réel mais donne à voir son icône, en tant que transposition graphique d'une série de chiffres.

De ce point de vue, le procédé numérique s'apparente davantage à un procédé de représentation plutôt qu'à un procédé de reproduction du réel. Les images qui en résultent ne reflètent plus « l'ici et maintenant » de la prise de vue mais représentent un temps éclaté, fragmenté, mélangé. En effet, une fois spatialisées par la technologie numérique, les empreintes du temps se

[69] Pierre Barboza , *Du photographique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.112

trouvent dispersées sur une séquence d'image. Dès lors, nous pouvons dire que la temporalité du référent fait l'objet d'une manipulation originelle et que le régime de vérité propre à l'image-empreinte s'efface alors au profit du retour des effets de croyance et de vraisemblance, caractéristiques des images de représentation. La photographie numérique, en perdant son statut indiciel, se replie sur sa ressemblance avec le réel pour s'imposer comme moyen de représentation. Elle n'est plus une empreinte du réel mais sa réplication exacte, au moyen d'une série de nombres et d'algorithmes infiniment calculables. Nous assistons là à un véritable changement du statut de l'image « photographique ».

André Rouillé est sans doute l'un de ceux qui parvient le mieux à trouver les mots justes pour saisir ce changement de nature entre l'image analogique et l'image numérique. « Des photographies argentiques aux photographies numériques, écrit-il, on passe du régime du moule au régime de la modulation [70]». Prenons un instant pour expliquer plus en détails cette comparaison de la production d'images photographiques avec le moulage. Le régime du moule, en photographie, c'est celui qui consiste à « moduler de manière définitive » l'action de la lumière, autrement-dit, il consiste à produire des images par moulage, « selon un système chose-négatif dans lequel chaque élément est lié aux éléments connexes avec une fixité scellée par une contigüité physique et une liaison matérielle ». Dans le régime de la modulation numérique, au contraire, la fixité fait place à la variation continue. Il s'agit de « mouler » l'action de la lumière « de manière continue et perpétuellement variable ». Avec le procédé argentique, l'image est actualisée et fixée – le « fixateur » désignant d'ailleurs le produit chimique qui bloque toute transformation de l'image – alors qu'avec le procédé numérique, l'image perd tout ancrage dans la réalité et tout point fixe. Nous comprenons ainsi que la vérité de la photographie argentique reposait sur le caractère « définitif » de l'image analogique en tant qu' « image-moule ». À l'inverse, à cause de son caractère « perpétuellement variable », l'image numérique, image infiniment modulable, est alors en proie au soupçon. Si la modification des images analogiques était toujours difficile et limitée, elle semble en revanche faire partie intégrante de la production des images numériques. En fin de compte, la différence de nature entre les images analogiques et les images numériques reposerait tout autant sur une pratique postérieure à la prise de vue, que sur le fonctionnement du dispositif photographique lors de la saisie.

[70] André Rouillé , *La photographie entre document et art contemporain,* Paris, Gallimard, p. 616

C. La retouche numérique : une remise en cause du réalisme photographique

La production d'une photographie numérique nécessite deux choses : un ordinateur et un logiciel de traitement d'images. Notons au passage que l'appareil photo numérique est déjà en lui-même un ordinateur qui intègre ce type de logiciel. À l'heure du numérique, le logiciel de traitement d'image apparaît comme le nouveau laboratoire du photographe. C'est par lui qu'il réalise désormais la modification de chacun des paramètres qui caractérisent l'image, à savoir la luminosité, le contraste, la netteté ou encore la couleur. Au temps de la photographie argentique, ces modifications relevaient de manipulations manuelles qui s'effectuaient sur le tirage photographique au moment de sa révélation chimique. Or, si elles étaient définitives pour une image argentique, « fixées » une fois pour toutes lors du tirage, elle s'avèrent infinies pour une image numérique. Tandis qu'avec la photographie argentique, le photographe avait affaire à une surface continue et indivisible, avec la photographie numérique, il se retrouve face à une image morcelée, divisée en petites parcelles et subdivisée en plusieurs niveaux virtuels.

C'est d'ailleurs ce qui incite Paolo Rosseli à comparer de manière plutôt humoristique l'image numérique à « un sandwich à plusieurs couches [71]». En effet, « ce type d'image, que beaucoup ne savent pas bien encore aujourd'hui comment qualifier, semble être une étrange accumulation d'ingrédients de différents genres »[72]. Au premier niveau de ce sandwich, il y a la réalité, telle qu'elle a été codée. Au second niveau, il y a le contraste, puis à un troisième niveau, le recadrage, à un quatrième, la suppression d'éléments, et comme cela ainsi de suite... Les modifications, qui s'effectuent ainsi en appliquant de nouveaux niveaux perceptifs sur la photographie initiale, peuvent se poursuivre à l'infini. L'image est alors en état de fluctuation dans les limbes numériques pour un temps illimité. En d'autres termes, une photographie reste sans cesse dans l'attente de sa mise à jour finale. Si nous pouvions parler d'image latente pour la photographie argentique , c'est-à-dire d'une image « déjà là mais pas encore là », d'une image en attente d'être révélée, il semble que ce qualificatif s'applique d'autant plus à la photographie numérique, puisqu'il s'agit d'une image virtuelle qui attend que le photographe lui donne corps.

En outre, le traitement informatique offre la possibilité, non seulement de modifier les traits photographiques de l'image, mais également de la transformer, en réalisant des montages, ou des

---

[71] Paolo Rosseli , *Sandwich digitale. La vita segrata dell'immagine fotografica*, Macerata, Quotlibet, 2009, p. 40 :

« un sandwich a molti strati »

[72] *Ibid* : « Insomma, questo tipo di immagine, che ancora oggi molti sanno bene come qualificare, sembra uno stravagante accumulo di ingredienti di diverso genere ».

trucages numériques. Ces techniques ne sont pas nouvelles, loin de là. Cependant, en se réappropriant les techniques traditionnelles du photomontage, du collage, du trucage et de bien d'autres encore, la photographie numérique a changé le rapport à ce type d'intervention plastique. La technologie numérique, en effet, a permis de rendre les interventions sur la photographie beaucoup plus faciles et d'en réduire considérablement le temps. Elle apporte également l'assurance de ne pas détruire la photographie à cause d'une erreur de manipulation, le photographe pouvant désormais faire une série d'essais sans avoir à véritablement découper sa photographie. L'intervention numérique est virtuelle, laissant la possibilité au photographe de revenir sur ses choix à tout moment. La conséquence de ce changement de procéder se répercute inévitablement dans le rendu de l'image. Ainsi, tandis qu'un photomontage argentique porte la marque de l'intervention manuelle, un montage numérique rend toute intervention indécelable.

Pour nous rendre compte du changement que le numérique entraîne, comparons dans leur démarche et dans leur résultat, deux grands artistes du photomontage tels que Gilbert Garcin, connu dans le monde de l'art sous le nom de Mister G pour ses photomontages argentiques, et Cédric Delsaux dont la série « Dark Lens » a fait le récent succès, qui utilise, lui, les techniques numériques. Gibert Garcin pratique encore à l'heure du pixel et de Photoshop la technique manuelle du photomontage, avec un savoir-faire patiemment acquis. Il passe souvent des journées entières à travailler sur un montage, découpant ses photos avec le plus grand soin pour les placer dans des configurations nouvelles, et les rephotographier ensuite. Ainsi, pour réaliser la photographie *L'amateur d'art* [73], Garcin s'est d'abord photographié lui-même, dans deux postures différentes, puis il a découpé ses deux photos, en suivant le contour de son corps. Pour l'une d'entre-elles – son portrait pris de face – il a décidé de la coller à l'intérieur d'un petit cadre en carton. Il a ensuite disposé ces deux photos sur une table, à l'intérieur d'un bocal dans lequel il a placé du coton. Il ne restait plus qu'à photographier cette nouvelle configuration ainsi obtenue, en s'occupant des conditions de luminosité et de cadrage. *L'amateur d'art* est donc un photomontage réalisé sans aucun procédé numérique ni logiciel de retouche, simplement avec un appareil photo argentique, des ciseaux et de la colle. Même si le savoir-faire de Mister G rend son intervention à peine visible, sa photographie laisse malgré tout des traces du procédé manuel.

En ce qui concerne la photographie de Cédric Delsaux[74], elle a été réalisée au moyen de Photoshop. La démarche du photographe a été à l'inverse de celle de Garcin : il a d'abord

[73] Cf. Annexe 7

[74] Cf. Annexe 8

photographié un paysage, comme s'il s'agissait d'un décor de cinéma, puis il a photographié des figurines de Star Wars en studio et les a ensuite intégrées de façon numérique à la première photographie. Les incrustations des personnages, les raccords entre les collages, sont alors totalement masqués, ce qui provoque une véritable illusion du réel. La photographie de Garcin, aussi bien que celle de Delsaux, relèvent toutes deux d'une mise en scène qui ne s'en cache pas. Cependant, il faut admettre que le montage numérique est d'un degré de performance beaucoup plus élevé, provoquant un effet spectaculaire de réalité. Les compositions, les superpositions, les fusions d'images sont devenues des techniques invisibles avec le numérique. Dès lors, les interventions sur l'image qui s'apparentent en argentique à des techniques extra-photographiques, font désormais partie du procédé de la photographie numérique.

Ce changement qu'implique le numérique est considérable, car il vient mettre un terme au débat sur la retouche qui n'a cessé d'accompagner la photographie au cours de l'histoire. Pendant près de 150 ans, la retouche a été perçue comme la négation de la nature de l'enregistrement visuel. Le débat qui l'entourait a joué un rôle de premier plan dans la construction identitaire de la photographie. Ainsi, il a été établi que ce qui est photographique exclut la retouche. Or, depuis la vulgarisation des logiciels de traitement d'image, n'importe quel amateur peut aujourd'hui se confronter à l'expérience de la manipulation de la substance photographique. C'est donc dans ce nouveau cadre qu'apparaît la dernière manifestation du débat sur la retouche. Les nouveaux outils de gestion de l'image présentent la particularité d'abolir la problématique qui maintenait une distinction ferme entre photographie et peinture, car, si la technique de retouche nécessitait auparavant de peindre laborieusement la surface de la photographie avec un aérographe, elle consiste avec le numérique à échantillonner une portion de la photographie et à la « cloner » sur une autre. Dans Photoshop, les pixels du fichier-image sont réorganisés sans qu'il ne soit possible de détecter une différence de substance. La retouche, qui était rejetée au nom d'une pureté du médium et d'un refus de l'hybride, fait aujourd'hui partie intégrante de la photographie numérique. À ce titre, il faut noter l'évolution terminologique, qui préfère désormais au terme de retouche les expressions de post-production ou de post-traitement.

Néanmoins, cette acceptation de la retouche dans le champ de la photographie numérique n'est pas sans un revers de médaille. En effet, c'est au nom de la disparition du critère d'hybridité qu'est prononcée la disqualification *a priori* de la photographie numérique. Parce qu'elle franchit les frontières qui séparaient jadis les moyens d'expression, la photographie numérique est perçue comme un médium hybride. Si les noms des logiciels de retouche photo, tels que Digital Darkroom ou Photoshop, témoignent d'un lien de parenté entre la photographie numérique et la photographie

traditionnelle, les termes utilisés par ces logiciels, tels que « palette », « pinceau », « crayon », la rapprochent du dessin et de la peinture. La pratique de la retouche numérique entraîne ainsi une déconsidération de la photographie numérique, qui se trouve à mi-chemin entre la photographie traditionnelle et la peinture. En ce sens, elle est sujette à débat pour savoir si nous pouvons encore parler de photographie dans ces conditions.

Il se trouve qu'en ayant recours à la retouche, la photographie numérique remet complètement en question la relation entre photographie et réel, relation sur laquelle s'est fondée la définition de la photographie, et de là, celle du réalisme photographique. David Hockney établit ce même constat lorsqu'il écrit : « Le traitement informatique implique qu'il n'est plus possible de croire qu'une photo représente un objet spécifique – de croire qu'elle est objective et « véridique ». La photo a perdu le statut spécial, voire même officiel dont elle bénéficiait avant. [75]» Nous assistons dès lors à une véritable déconstruction de l'image-réalité, n'ayant plus aucun moyen de distinguer une image numérique « vraie » d'une image numérique « fausse ».

Nous avions vu qu'il était possible de générer des images numériques par ordinateur. C'est ce que fait Keith Cottingham avec les *Fictitious Portraits, Single, Twins et Triplets*[76], qui sont trois photographies entièrement créées sur ordinateur de jeunes adolescents sur fond noir. Chaque élément du triptyque représente un adolescent, des jumeaux ou des triplets, tellement semblables qu'il est impossible de déterminer s'il s'agit ou non d'une seule et même personne. L'artiste américain ne réalise pas ses images à partir de photographies préexistantes, mais il construit une nouvelle réalité à partir de différents éléments, comme des masques d'argile, des dessins anatomiques, des morceaux de peau, des cheveux et des traits physionomiques. Il utilise alors les données du réel pour « créer » des êtres possédant véritablement l'apparence du réel. Face à ces images, sans être informés du procédé, nous sommes dans l'incapacité totale de dire qu'il ne s'agit pas d'un être réel tellement l'illusion est effective. Une fois informés, il reste pourtant une impression mêlée de fausseté et d'exactitude. Comme l'exprime très bien Jonathan Lipkin : « Face à une image forgée de toutes pièces qui a l'aspect d'une photographie, nous pouvons comprendre, intellectuellement, qu'il s'agit d'une fiction, mais notre conviction qu'une photo représente quelque chose de "réel" engendre un sentiment de confusion troublant. » Les images de Cottigham créent de toutes pièces l'empreinte d'un réel fictif et remettent ainsi en cause l'objectivité du contenu d'une photographie. Reste à savoir bien-sûr si ce type d'images peut encore être considéré comme photographique.

---

[75] Cité par Jonathan Lipkin, *Révolution numérique.Une nouvelle photographie*, Éditions de la Marinière, 2005, Paris, p. 9

[76] Cf. Annexe 9

La photographie numérique semble dès lors détruire les frontières entre réel et fiction. Nous nous trouvons entourés de photographies pour lesquelles il est impossible de déterminer ce qui relève du réel, et ce qui relève de la fiction. Dans ce contexte, le réalisme de la forme photographique est clairement remis en question. Ainsi, dans sa série *Collection Printemps/Été 2001*[77], Nicole Tran Ba Vang fait revêtir des vêtements de peau virtuelle à ses modèles réels. Les cicatrices et les greffes résultent d'un hybride entre l'humain et son vêtement, laissant visible les lacets d'un corset refermant la peau sur la peau. L'usage du numérique ici, fait bel et bien disparaître la frontière entre le réel et la fiction, tout en troublant notre perception qui ne sait pas démêler le vrai du faux.

D'autre part, à la différence des travaux de Nicole Tran Ba Vang qui nous montre un univers improbable et fantastique, Jeff Wall nous présente une nouvelle réalité fictive, dans laquelle tous les éléments sont de l'ordre du possible. Il se sert des techniques de greffes virtuelles pour accentuer la réalité des scènes qu'il photographie. Ainsi, pour son œuvre d'après Hokusai, *A sudden gust of wind*,[78] Jeff Wall a pris de nombreuses photographies, qu'il a ensuite mélangées et assemblées dans une composition finale, ce qui lui a permis de contrôler les éléments du visible et d'accentuer leurs effets. À partir d'une photographie initiale, il a pu infléchir l'arbre davantage en utilisant certains fragments de ces autres prises de vue, ou encore ajouter des feuilles qui volent pour donner un aspect plus dramatique à la scène. Jeff Wall prend donc le réel comme point de départ mais il le modifie et l'organise afin de le faire correspondre à sa réalité fictive. Le spectateur, qui se retrouve face à cette réalité reconstruite virtuellement, éprouve alors un sentiment d'autant plus étrange que le contenu photographique est totalement plausible.

Il ne s'agit plus ici du « ça a été » barthésien, mais plutôt d'un « ça pourrait être », qui fait de la photographie un vecteur, non plus de reproduction du réel, mais un vecteur d'illusion du réel. Ainsi, la photographie numérique offre la possibilité à la photographie de devenir une écriture fictive de la réalité. Cette nouvelle écriture provoque un certain trouble chez le spectateur, habitué à trouver (ou chercher ?) dans les photographies le témoignage d'un événement réel. Le trouble provient peut-être moins de l'extrême ressemblance entre l'image numérique et la réalité que de la ressemblance entre l'image numérique et la photographie traditionnelle. Quoi qu'il soit, il faut admettre que la photographie numérique introduit un nouvel ordre visuel, qui substitue la simulation du réel à sa représentation analogique.

---

[77] Cf. Annexe 10

[78] Cf. Annexe 11

***

À l'époque de la photographie argentique, la technologie était une garantie d'objectivité . Aujourd'hui, la technologie numérique change la donne ; elle nous dirige vers le virtuel et rend ainsi la matière photographique proche des objets picturaux. Virtuelle : voilà un qualificatif que la photographie numérique porte à merveille. En effet, elle n'a aucun support que le photographe puisse toucher. Réglée par des codes modifiables à l'infini, elle ne possède ni structure préétablie, ni format spécifique, mais comporte en puissance un potentiel indéfini d'actualisations. La photographie numérique est donc fondamentalement impalpable, dans sa construction aussi bien que dans sa mise en œuvre. Elle s'avère être une image théorique, qui ne correspond en rien à ce que le regard est capable de saisir. Pure information numérique, l'image peut alors être modelée à l'infini par une suite d'actions sur les unités d'expression graphiques que sont les pixels. Il ne serait donc pas inexact de la considérer également comme une image interactive, puisque le photographe peut la modifier à son gré et la faire correspondre à son image mentale.

Dès lors, si la photographie numérique semble s'être glissée dans les chaussons de la photographie traditionnelle, elle en brise tous les fondements. À la matérialité de l'image argentique, elle oppose son support virtuel, au mode de reproduction du réel, qui est le propre du procédé photographique traditionnel, elle oppose un nouveau mode de représentation du réel, à la vérité photographique qui se veut dévoilement du réel, elle oppose sa vérité : celle d'une illusion du réel, ou encore d'une simulation du réel. Nous l'aurons compris, la photographie numérique détruit ce lien au réel qui était si précieux pour la photographie argentique. L'étape des sels d'argent a désormais disparu, et avec elle, l'image-empreinte. C'est la nature et la forme photographique mêmes que le numérique remet ainsi en question. Cela dit, il semble qu'il y ait un côté très positif de cette crise du régime de vérité de la photographie. En effet, le discrédit du médium photographique comme dispositif revalorise le photographe comme auteur ; il fait glisser la valeur de la technique photographique à l'individu-photographe, avec ses qualités humaines, sa sensibilité et son intelligence. Les changements que provoque la photographie numérique ne s'arrêtent donc pas à la technique ; ils s'étendent également à l'esthétique photographique qu'ils modifient en profondeur.

II

Entre voir et dire :
une nouvelle esthétique « photographique »

La technologie numérique n'a pas seulement poursuivi l'idée qui est associée à la photographie depuis ses débuts – celle d'un art a-technique accessible à tous – elle l'a aussi véritablement mise en œuvre. En effet, la photographie numérique s'avère beaucoup plus facile, beaucoup plus pratique, et sa démocratisation extrême en a fait un objet banal, une habitude quotidienne, un geste de tous les jours. Nouveau rapport à la quantité, nouveau rapport au temps, nouveau rapport à la technique : il va sans dire que le numérique a changé la nature-même de l'acte photographique. Aujourd'hui, nul besoin d'une dextérité de l'œil et du doigt pour prendre une photographie de bonne qualité. Les progrès technologiques ont effectivement permis de libérer le photographe des contraintes physiques et matérielles, et lui ont ainsi offert la possibilité de reprendre ses droits dans la création des images. Dès lors, la différence entre la photographie argentique et la photographie numérique serait à situer au niveau du comportement du photographe, aussi bien dans sa manière de produire des photographies que dans sa manière de les penser. Il nous reste à savoir comment ces deux technologies conditionnent deux modes de présence au monde et donc deux modes de représentation différents. Entre voir le monde et le dire, l'esthétique photographique semble en effet prendre un tout autre virage. Suivons ainsi l'intuition de Fred Forest qui disait : « La révolution numérique, à l'instar de la révolution de l'imprimerie, est peut-être en passe d'apporter, non pas ce qui compte le plus à nos yeux aujourd'hui, mais ce dont on s'avisera plus tard : une nouvelle dimension esthétique[79] ».

A. Ce que devient l'acte photographique avec la photographie numérique

S'il y a une chose que tout le monde a pu remarquer, c'est bien que nous n'interagissons plus du tout de la même manière avec la photographie. Et pour cause, dans l'environnement numérique du XXIe siècle, la photographie est partout, et touche désormais la vie de milliards d'individus de par le monde. Comment ignorer, dans de telles circonstances, que nous ne photographions plus de la même façon ! Sous le règne du numérique, la photographie s'est métamorphosée d'une manière

[79] Fred Forest , *Pour un art actuel, l'art à l'heure d'internet*, éd. L'Harmattan, 1998

surprenante : elle a contracté le virus de la banalisation extrême. L'appareil photo étant désormais un élément parmi d'autres dans notre vie quotidienne, les photographies étant gratuites, plus simples à réaliser et à distribuer, la conséquence est inévitable : nous sommes submergés par une surproduction d'images, de plus en plus banales et insignifiantes. Il faut donc l'admettre, la démocratisation extrême de la photographie a changé la nature-même de l'acte photographique. Dès la prise de vue, les nouvelles facilités apportées par la photographie numérique induisent une toute autre attitude chez le preneur de vues. Et immédiatement après la saisie, voilà que la photographie numérique s'inscrit dans un processus de communication hallucinant : elle peut immédiatement être visualisée, imprimée par une imprimante très rapidement et être exportée n'importe où dans le monde grâce à internet. L'instantanéité-même, dirons-nous.

Il faut nécessairement souligner l'extraordinaire liberté qu'offre le numérique : le choix de tout prendre en photographie, tout le temps et partout, avec un appareil toujours disponible, extrêmement maniable et potentiellement simple à actionner (beaucoup plus encore que le « clic-clac » du kodak). Les images produites sont d'emblée manipulables et modifiables par des applications d'un usage immédiat, et diffusables dans l'instant, à quelques personnes ou à tout le monde. La photographie numérique nous libère dès lors des contraintes matérielles auxquelles le photographe a toujours été confronté, voire même des contraintes naturelles, puisqu'avec la retouche numérique, il devient un jeu d'enfants d'éliminer les éléments gênants et d'améliorer le rendu visuel. Nous ne sommes plus limités dans le nombre de prises de vues, étant donné que nous disposons maintenant de cartes mémoires d'une capacité de stockage extraordinaire. Nous ne sommes plus limités non plus par le manque ou le trop-plein de lumière. En effet, alors que la pellicule n'enregistre pas l'exposition en dessous d'un certain niveau de lumière, et devient opaque au-dessus d'un certain degré d'exposition, ce problème ne se pose plus pour la photographie numérique, car la pellicule est remplacée par un dispositif à transfert de charges qui convertit la lumière en 0 et 1. Désormais, que ce soit dans les zones sombres, ou dans les zones claires, les détails apparaissent avec autant de précision que les demi-teintes. Il ne fait aucun doute que la photographie numérique parvient actuellement à une qualité d'image extraordinaire, qui n'a pas d'égale dans le monde argentique.

Il n'y a finalement plus aucune raison de s'abstenir de déclencher l'obturateur à tel ou tel moment. Chaque instant de la vie, aussi banal soit-il, peut être enregistré par l'appareil photo numérique. Dès lors, l'attitude méditative qui consistait à choisir minutieusement son point de vue, son cadrage, sa lumière, tend à disparaître avec la photographie numérique. Comme le fait remarquer Paolo Rosseli, « on dirait que cette économie (au sens littéral et métaphorique du terme)

du déclenchement photographique médité est remplacé par un comportement qui porte la marque d'une certaine dissipation, d'une dilapidation d'énergie et d'idées.[80] » Le numérique pousse le photographe à devenir un incontinent du déclencheur et un éternel insatisfait. En effet, dès lors que la matière virtuelle ne coûte rien, et que tout est possible à photographier, il devient difficile de s'arrêter de prendre des photos. Le photographe n'est plus dans la recherche d'un instant décisif, d'une lumière qui correspond pour sélectionner les éléments dans le réel ; sa démarche relève davantage d'une collecte d'informations visuelles, dans l'idée de pouvoir en refaire quelque chose après. Jean-Christophe Béchet utilise à ce titre une métaphore des plus explicites pour évoquer ce changement de rapport à la quantité que le numérique implique :

au lieu de faire de la pêche à la ligne, de choisir l'endroit, de passer la journée s'il le faut à attendre avec sa canne à pêche que les poissons mordent à l'hameçon, et d'en attraper trois ou quatre à la fin, avec le numérique, on est passé au ball-trap, en tirant sur tout ce qui bouge, et ce n'est qu'une fois chez soi que l'on voit ce que l'on peut faire de notre moisson d'images.[81]

L'acte photographique n'est donc plus le tir de l'archer zen, qui demande concentration, sensibilité et sens de la géométrie, mais il se rapproche plutôt du tir à la mitraillette, qui se fait à l'aveuglette.

La photographie numérique enjoint alors au photographe d'adopter un tout autre regard sur le monde, et de substituer ainsi un nouveau processus esthétique à celui de la photographie traditionnelle. Cette nouvelle esthétique numérique, André Rouillé la nomme assez péjorativement « esthétique de non-voyant ». Voilà comment il justifie cette dénomination :

Avec l'argentique, les photographes avaient appris à voir l'image avant de la faire (c'était la «prévisualisation ») ; avec le numérique, ils la font sans la voir, puisque désormais les clichés se fabriquent – en mode rafale – plus vite que l'œil ne peut voir. Sur le terrain, l'œil a donc fait place au corps, le regard au corps à corps, et la composition à l'accumulation des clichés. Ce n'est qu'après, face au matériau iconique des images faites, et non plus au contact du monde, que l'œil reprend ses droits. Non plus sur le monde, mais sur les images : des fictions du monde. Cette sorte d'esthétique (numérique) de non-voyant est aussi une esthétique de l'enveloppement des choses et des événements dans un flux de clichés produits « en rafale ». Elle succède à une esthétique (argentique) gouvernée par un œil armé d'un viseur, et par la loi de l'image unique et souveraine, saisie à l'« instant décisif » au juste endroit. [82]

---

[80] Paolo Rosseli , *Sandwich digitale. La vita segreta dell'immagine fotografica*, Macerata, Quotlibet, 2009, p. 18 : « Si dirrebbe que questa economia (in ogni senso, letterale e metaforico) dello scatto fotografico meditato si e stata rimpiazzata da un comportamento all'insegna di una certa dissipazione, di un sperpero di energie e anche di idee ».

[81] Propos recueillis lors d'une interview réalisée le 7 févier 2013.

[82] André Rouillé , « Esthétique (numérique) de la dispersion », Paris-art, n° 396, 28 spet 2012, accessible en ligne : http://www.paris-art.com/art-culture-France/esthetique-numerique-de-la-dispersion/rouille-andre/396.html

Ainsi, avec le numérique, il n'est plus question ni de regard de maîtrise, ni de clôture d'image, ni d'instant décisif dans la prise de vue. Les piliers de l'esthétique photographique, telle qu'elle a été théorisée au XXe siècle, s'effondrent, et entraînent dans leur chute tout l'édifice esthétique qui a émergé avec la peinture de la Renaissance. En effet, l'appareil numérique, désormais doté d'un écran à la place d'un viseur, établit une distance avec l'œil humain et produit une image dépourvue du point directeur d'où étaient gouvernés sa forme, sa composition et le cours de sa saisie. Lorsque nous prenons une photographie avec un appareil numérique, nous voyons sur l'écran l'image numérique créée par l'appareil. D'un regard sur le monde réel à travers la fenêtre du viseur, nous passons alors à un regard sur le monde de l'image qui apparaît sur l'écran de l'appareil.

Néanmoins, nous nous devons de nuancer nos propos car avec certains appareils numériques, le photographe peut toujours regarder à travers un viseur et cadrer au niveau de l'œil. Les choses sont alors plus complexes que ce que nous croyons. En réalité, il existe trois grandes familles de viseurs : les viseurs télémétriques, les réflex optiques et les électroniques (appelés EVF pour Electronic Viewfinder). Ces derniers ne sont apparus qu'avec le numérique et font apparaître l'image, non plus par un jeu de miroir mais par un capteur et des pixels. Avec ces viseurs, nous voyons donc bel et bien le monde sur un écran. Aussi faut-il distinguer parmi eux les viseurs situés à l'arrière de l'appareil, et qui nécessitent donc de cadrer à bout de bras, et ceux qui permettent de cadrer au niveau de l'œil. Quant aux viseurs télémétriques, auxquels la photographie argentique nous avait habitué, ce sont des viseurs directs, à travers lesquels nous voyons les choses comme si nous les regardions à travers le carreau d'une fenêtre : tout est d'une netteté absolue, ce qui ne correspond pas du tout à l'image que l'appareil photo permettra d'obtenir. Enfin, nous trouvons les viseurs des réflex optiques, qui permettent au photographe de voir en temps réel exactement ce qu'il photographie, avec les plans flous et des plans nets, mais sans recours aux pixels. Il faut donc prendre conscience qu'au delà de leurs différences techniques, les viseurs impliquent des approches différentes du monde.

Quoi qu'il soit, même si le photographe a toujours la possibilité de coller son œil au viseur de l'appareil, et de prendre soin de cadrer ses photos, avec le numérique son regard au moment de la prise de vue n'est plus que secondaire. En effet, le fait de pouvoir voir immédiatement après la prise de vue l'image qui vient d'être faite implique l'hégémonie d'un autre regard qui intervient après coup : le regard de validation. Or, ce regard-ci ne porte pas sur les éléments réels, mais sur leur image. Par cette apparition de l'image sur l'écran, le photographe peut suivre l'effet de ses choix sur le terrain et prendre une nouvelle photo à partir du regard de validation, afin que l'image produite corresponde au plus près à son image mentale. Le moment de la prise de vue n'est donc plus le moment essentiel avec la photographie numérique ; c'est après la saisie que tout se joue. Le

photographe n'a finalement que faire de saisir l' « instant décisif » et de déclencher l'obturateur quand tous les éléments d'une photographie sont réunis, puisqu'il sait pertinemment qu'il peut prendre plusieurs photos et les fusionner par la suite pour faire en sorte que tous les éléments soient réunis. En permettant au photographe de créer son propre « instant décisif » après la prise de vue, la photographique numérique nous fait passer de l'instant décisif à l'instant aléatoire, ce qui implique un nouveau rapport au temps.

Ainsi, le logiciel de traitement de l'image est une technique qui intervient *a priori* et non *a posteriori* sur le projet de la photographie. En cela, il introduit un nouveau mode de penser l'image et un nouveau mode de présence au monde. Les formes de visibilités produites par la photographie changent véritablement de statut : elles ne sont plus des données invariantes, elles sont les formes qui adviennent au cours du processus photographique. En conséquence, l'écriture photographique ne se résume plus à la marque laissée sur un support à peu près stable, et l'acte photographique n'est plus un geste définitif; il devient un geste inaugural. L'enjeu de la prise de vue pour le photographe n'est plus tant de produire les signes d'une relation personnalisée avec la réalité, que de retenir l'essentiel de ce qu'il a vu sur place pour en faire éventuellement, après, une image qui correspondra à celle qu'il veut faire. Dès lors, l'acte photographique perd le prestige qui lui avait été accordé. Avec le numérique, la sensation de hasard et d'imprévu disparaît. Paolo Rosseli a raison de dire que « le photographe qui s'accommode de la transformation technique, pressent que l'enregistrement d'une scène est en train de devenir une expérience complètement nouvelle, c'est-à-dire l'enregistrement d'un concept plutôt que d'une réalité[83] ».

En effet, nous pouvons réaliser que l'une des prérogatives de la photographie, à savoir la fidélité photographique, se transforme avec le numérique d'une manière extraordinaire en prenant un sens subtilement différent : elle devient une fidélité à une idée plutôt qu'à une réalité. En recherchant une fidélité idéale plutôt qu'une fidélité objective dans ses photographies, le photographe est amené à se comporter tel un peintre de nature morte, qui au lieu de traquer ses images dans le réel, prélève les éléments de son choix en vue de les assembler plus tard dans une composition finale. Il puise en quelque sorte dans le réel sa matière première, en vue d'en faire autre chose par la suite. Nous pouvons dire que si la photographie numérique interpose de nombreuses couches de technologie entre le photographe et la « photographie » en tant que telle, elle s'avère curieusement plus

[83] Paolo Rosseli , *Sandwich digitale. La vita segreta dell'immagine fotografica*, Macerato, Quotlibet, 2009, p. 22 : « Il fotografo che si accorge della trasformazione tecnica, instuisce che la registrazione di una scena sta diventando un'esperienza completamente nuova, vale a dire la registrazione di un concetto più che di una realtà. »

personnelle qu'aucune autre forme antérieure de la photographie, permettant au photographe d'avoir une plus grande maîtrise sur la composition de ses images.

B. Vers une plus grande maîtrise de l'image : place à la voix de l'auteur

Tandis qu'avec la photographie traditionnelle, l'intentionnalité du photographe était objectivée par le dispositif photographique, c'est-à-dire que le photographe se manifestait comme sujet dans le déclenchement du dispositif, avec la photographie numérique en revanche, l'intentionnalité qui s'y objective semble fondamentalement introduire, ou réintroduire le photographe dans le processus de fabrication de l'image photographique. En ce sens, nous passons d'un système fermé à un système ouvert, qui apporte une liberté tout à fait nouvelle pour le photographe : la maîtrise de l'image à partir de son plus petit élément constituant. Le photographe ne travaille plus avec de la matière, ni avec de l'énergie ; il travaille désormais avec des pixels, qui sont des symboles logico-mathématiques. Si une photographie argentique est une surface granulaire dont il est impossible de déplacer les grains qui la constitue, une photographie numérique se présente sous la forme d'une mosaïque de pixels, qu'il est tout à fait possible d'agencer différemment.

Agencement : voilà peut-être le mot clef, que nous devons à Deleuze, et qui nous permet de saisir au mieux la différence introduite par la photographie numérique. Auparavant, le photographe n'avait comme seule possibilité d'agencement l'organisation des éléments du réel dans le cadre de son viseur. Aujourd'hui, le numérique lui offre la capacité d'agencer les éléments qui constituent l'ensemble de la forme de visibilité produite par l'appareil photo. En cela, il induit un changement considérable dans la conception d'une image photographique. En effet, une photographie n'est plus considérée comme une surface homogène et stable dont la transformation, c'est-à-dire l'ajout d'un élément hétérogène sur cette surface, pose problème. L'image numérique, composée de 0 et de 1, met en évidence le couplage mouvant entre le molaire et le moléculaire, pour reprendre les termes deleuziens. Expliquons-nous. Le photographe ne peut opérer que des agencements solides et lents sur le molaire, c'est-à-dire sur la structure d'ensemble de la forme photographique. En revanche, il a la possibilité de créer des agencements fluides et rapides en intervenant sur le moléculaire de la photographie, autrement-dit, sur les éléments individuels et hétérogènes (les pixels) qui composent l'ensemble de la forme photographique. Une photographie peut désormais être décomposée pour être recomposée, donnant lieu à un nouvel agencement de l'image photographique. En ce sens, une photographie n'est ni un pur enregistrement des éléments du réel, ni une pure invention de formes

imaginaires ; elle est un agencement d'éléments visuels qui institue un réseau de formes et de matières.

Dès lors, la photographie numérique offre des capacités qui jusque là semblaient inaliénables, parmi lesquels on peut compter une certaine forme de créativité artistique. Elle donne ainsi aux photographes une plus grande liberté que jamais auparavant pour prendre des photographies du monde réel et produire des images issues de l'imagination. Désormais, les photographes peuvent choisir parmi une infinité de sujets à photographier, puis choisir dans leurs images ce qui les intéresse, supprimer ce qui leur déplait, et modifier l'image à leur gré. Les programmes de traitement d'images incitent les photographes à forger en permanence des manières toujours plus originales et imaginatives de transformer, déformer et d'associer les photographies. Denis Baudier a par exemple réussi à obtenir les photographies de sa série « cordes et grains [84]» par un agrandissement démesuré d'une infime portion de négatif. Son travail repose essentiellement sur une exploration des outils proposés par Photoshop, qui lui ont permis de transformer sa photographie initiale en une toute autre image, dont il est difficile de reconnaître ce qu'elle représente. Cela donne une composition surprenante, à la limite de la science et de l'art abstrait. Par ailleurs, la démarche de Denis Baudier révèle la possibilité pour le photographe de numériser ses photographies argentiques, autrement-dit de les convertir en un fichier numérique, malléable à l'infini.

La véritable révolution du numérique est sans doute à situer là: au niveau du scanner, mais aussi de l'imprimante jet d'encre. En effet, l'invention du scanner associée à celle de l'imprimante jet d'encre a été beaucoup plus importante dans la création photographique que l'appareil photo numérique. C'est ce que nous explique Jean-Christophe Béchet, lorsque nous l'interrogeons sur le sujet. Pour lui, ces deux inventions sont révolutionnaires en ce qu'elles ont permis aux photographes de numériser leurs photographies argentiques et de réaliser leurs tirages eux-mêmes sur leur imprimante, ce qu'il n'était pas possible de faire avant pour les photographies en couleur. Nombreux sont ceux qui se demandent pourquoi tous les photographes pratiquaient le noir et blanc avant. Jean-Christophe Béchet nous donne la réponse : la raison est économique, et non pas artistique comme le pensent certains. En effet, la photographie noir et blanc ne coûtait pas très cher ; le photographe pouvait acheter un film, développer ses photos lui-même et avoir une planche contact pour un prix tout à fait raisonnable. À l'inverse, s'il souhaitait faire de la photographie couleur, le film coûtait extrêmement cher, et surtout, il lui était très difficile de développer ses photographies lui-même, car il fallait disposer d'une machine. Dès lors, le photographe devait faire tirer son film, soit dans un

[84] Cf. Annexe 12

magasin standard, mais auquel cas il n'obtenait que des tirages de format 10x15, soit par le circuit professionnel, qui lui, était hors de prix.

La photographie couleur était donc inabordable et ne permettait pas un véritable processus de travail artistique, puisque le photographe ne maîtrisait pas le dernier maillon de la chaîne de production. C'est pourquoi, nous dit Jean-Christophe Béchet : « pour les 99% des photographes qui se sont lancés dans la photographie entre les années 1950 et l'arrivée du numérique, le scanner a été une arrivée fondamentale, en leur permettant de transformer leur film en fichier numérique et d'imprimer eux-mêmes leurs tirages pour un prix raisonnable. »[85] Le numérique a permis la démocratisation de la couleur, et c'est là que tout a basculé : la norme, en photographie, est devenue la couleur. Avec le numérique, le photographe désormais libéré des contraintes économiques et matérielles peut donc choisir entre le noir et blanc et la couleur pour des raisons uniquement artistiques.

Nous pouvons d'ores et déjà mesurer toute l'ampleur du changement que la photographie numérique apporte : le photographe dispose enfin d'un complet contrôle de la chaîne de production de l'image, de la prise de vue à sa mise en forme finale. Les possibilités offertes par la photographie numérique en amont (visionnage préalable) comme en aval (traitement de l'image, impression) de la prise de vue permettent une maîtrise sans précédent sur l'image finale. Le numérique libère le photographe des contraintes techniques et matérielles, et en cela, il amène un véritable champ artistique de la photographie. Les choix, qui ne sont plus contraints par la technique, deviennent proprement artistiques. Dès lors, une photographie numérique peut ainsi exister sur de nombreux supports. En argentique, le papier était beaucoup plus spécifique car il s'agissait d'un support opaque, avec des couches sensibles, qui relevait d'une véritable technologie. Maintenant que le photographe peut imprimer ses photos, et non plus les tirer, le papier devient moins spécifique. Il y a aujourd'hui deux grandes familles de support papier : d'un côté les marques qui étaient spécialisées en photographie avant le numérique et qui se sont reconverties, et de l'autre, les marques issues de l'univers graphique, de l'univers des Beaux-Arts, qui se sont intégrées au marché du papier photo jet d'encre. Cela constitue une très grande variété de types de papiers, tels que les papiers mats, brillants, perlés, glacés, barytés, *etc*... Le photographe choisit donc désormais le type de papier qui convient à ses photos, en fonction de ses goûts.

D'autre part, il y a une autre question qui ne se posait pas du temps de l'argentique: le choix du format de la photographie. Cette nouvelle liberté rendue possible par le numérique a permis de

[85] Propos recueillis lors d'une interview réalisée le 28 février 2013.

faire entrer pleinement la photographie dans le champ des arts plastiques. De la même manière qu'un peintre ou qu'un sculpteur, le photographe se pose désormais la question de la taille, du format et de la distance à laquelle sa photographie est regardée. Avant l'apparition du numérique, la forme d'exposition d'une photographie restait relativement contrainte et assez secondaire puisqu'il n'y avait pas encore les outils pour proposer cette façon de voir les photographies. Les photographes de renom, tels que Doisneau ou Cartier-Bresson, n'ont jamais exposé de photographies en grand format ; leurs photographies étaient des tirages en petit format, collées sur du carton. Et pour cause : les grands formats n'existaient pas ! Les photographes n'avaient le choix qu'entre un format 24x36 ou 30x40, sachant que le format 30x40, considéré comme un grand format à l'époque, coûtait très cher.

Désormais, le format et le support sont des choix primordiaux pour le photographe car ce sont eux qui vont donner vie à l'image photographique. Il faut bien comprendre que si une bonne photographie peut exister en soi, elle reste cependant très liée au format et au support sur lequel elle est montrée. Bien-sûr, cela n'empêche pas une photographie d'avoir plusieurs vies, d'exister sous différents supports mais, dès qu'elle apparaît sur un support et dans un format différent, la photographie n'est pas la même. Il est évident qu'une photographie mesurant 1mètre et qui est exposée dans une galerie n'est pas la même que la photographie qui mesure 5 centimètres et qui apparaît dans un magazine. Or, à la différence de la peinture, lorsqu'on ouvre un livre de photographies, la question se pose pour savoir s'il s'agit d'une photographie ou d'une reproduction de la photographie initiale. C'est-à-dire que le numérique, en amenant la question du format, a fait naître une forme tout à fait inédite en photographie : la forme-tableau. Il s'agit d'une photographie dont la taille est excessivement grande, pouvant souvent dépasser deux mètres, que ce soit en hauteur ou en largeur.

Les photographies de Wang Qingsong sont à ce titre très représentatives. Il s'agit, pour la plupart, de photographies en format panoramique. Sa photographie intitulée *Romantique* [86]mesure par exemple 4 mètres de haut et 21 mètres de large. Pour sa réalisation, il a fallu un studio de 1500 mètres carré, et pas moins de 25 personnes et une semaine de travail pour la mise en cène. Le ciel est une immense toile de peinture, les arbres sont en plastique , la mousse en polystyrène, la fumée est créée par de la neige carbonique ; en résumé il s'agit d'un véritable décor de cinéma qui a été fabriqué par plusieurs artistes. Wang Qingsong avait également avec lui toute une équipe pour l'éclairage, à qui il a demandé d'éclairer toute la scène. Il ne restait plus qu'à Wang Qingsong de gérer les prises de vue de ce magnifique paradis fabriqué sur mesure. Le résultat est incroyable : il

[86] Cf. Annexe13

donne l'impression de se trouver face à un chef d'œuvre numérique très onirique, qui s'inspire des tableaux des plus grands peintres de la Renaissance tels que Massacio, Velasquez, Botticelli, ou encore Raphael. En ce sens, la photographie numérique permet, grâce à la forme tableau, un grand retour des formes picturales classiques.

D'autres photographes utilisent la forme-tableau pour réaliser des diptyques ou des triptyques, proposant là-encore une manière tout à fait nouvelle d'exposer les photographies. C'est le cas de Tim Lee, pour son œuvre *Solo Merce Cunningham*[87]. Cette œuvre est constituée de deux photographies, qui mesurent chacune 1 mètre de hauteur et 1,30mètre de largeur, et qui ne font sens qu'ensemble, représentant chacune la moitié d'un corps en mouvement. Cela dit, elles ne représentent pas exactement la moitié, comme s'il s'avérait d'une seule et même photographie que l'artiste aurait scindée en deux. C'est ce qui fait justement l'intérêt de cette œuvre photographique car il ressort de l'exposition de ces deux photographies mises l'une en dessous de l'autre une impression de mouvement instantané. Tim Lee introduit ainsi un nouveau mode de représentation photographique. En proposant, non pas une photographie unique qui ferait sens par elle-même, mais un ensemble de deux photographies, l'artiste pose la question de l'œuvre photographique.

La forme-tableau se déploie donc dans le champ photographique, en s'inspirant de la peinture. Cependant, nous trouvons également des tableaux photographiques qui s'éloignent complètement de l'art pictural. En cela, il faut nommer celui qui s'est imposé comme le maître en la matière : Andreas Gursky. Son nom est aujourd'hui synonyme de photographies géantes. Il n'est pas rare, en effet, que ses photographies mesurent deux mètres de haut et 5 mètres de large, ce qui crée un nouveau rapport entre le spectateur et la photographie qu'il regarde[88]. Néanmoins, leur particularité ne réside pas seulement dans leur taille ; ces grands formats sont souvent d'une froide neutralité, d'une forme de distance qui pousse le spectateur à se « mesurer » à l'œuvre par le jeu constant des rapports d'échelles. Le choix du sujet est loin d'être anodin : il s'agit fréquemment de foules, ce qui crée, à partir de la répétition systématique, une unité, une immensité dirons-nous même. Tout s'oppose dans les photographies de Gursky : les tailles, le multiple et l'unitaire, le proche et le lointain. La *Bourse de Chicago II* [89]est en ce sens très significative. Cette photographie présente un lieu immense : la bourse de Chicago, qui a été photographiée depuis un point de vue stratégique, avec un appareil très grand angle, ce qui accentue encore cette impression d'immensité. Dans la scène en elle-même : des personnages à perte de vue et un foisonnement de détails. Cette

[87] Cf. Annexe 14
[88] Cf. Annexe 15
[89] Cf. Annexe 16

vision froide et neutre de la réalité possède alors tout de l'irréel, détachant ainsi la réalité de la réalité.

Le travail de Gursky repose sur les innovations technologiques du numérique: la taille de ses photographies, leur manipulation numérique en post-production et leur très haute définition. Ce sont ces trois aspects techniques qui déterminent et rendent possible l'esthétique des photographies de Gursky. Cette esthétique pourrait s'apparenter à la représentation d'une idée abstraite. Gursky semble en donner les clefs lorsqu'il dit dans une interview : « Vous ne remarquez jamais les détails arbitraires dans mon travail. À un niveau formel, les innombrables micro et macro structures, étroitement liées entre elles, sont tissées ensemble, déterminées par un principe global d'organisation[90] ». Pour Bence Nanay, la dualité entre le niveau macroscopique et le niveau microscopique dans l'appréciation des photographies de Gursky n'est pas sans rappeler l'un des concepts les plus importants de l'esthétique contemporaine analytique, soit le concept de concomitance.

En outre, par delà ces différents modes de représentation photographique sous la forme de tableau, un débat ressurgit : il concerne la question d'une esthétique photographique et du plaisir esthétique que peuvent provoquer les œuvres photographiques. Plus généralement, l'apparition de la forme-tableau repose la question suivante : comment apprécier esthétiquement les images photographiques ? Il s'agit là en réalité de savoir si les photographies peuvent être appréciées pour autre chose que ce qu'elles représentent. La question fait débat, et il suffit de se rendre dans une exposition de photographies pour en mesurer l'enjeu. La plupart des spectateurs, en effet, ne parlent que de ce que la photographie montre. Ils parlent du référent, c'est-à-dire de ce qui existe hors de la photographie. En ce sens, peu importe que l'objet plaise par son agrément, sa perfection ou sa beauté, ce n'est pas parce qu'il est photographié qu'il plaît, mais en tant que tel. Nous mesurons dès lors tout l'enjeu d'une expérience esthétique liée à la photographie en tant que telle.

Il nous faut reprendre la démarche de Kant, lorsqu'il analyse le beau, et distinguer ainsi le plaisir esthétique procuré par l'agrément et la perfection, de celui qui est provoqué par une photographie indépendamment de toute considération normative et de tout désir. En effet, nous conviendrons sans peine, à l'instar de Jean-François Devillers, que :

> prendre plaisir à la considération d'une image photographique pour ses couleurs, ses formes, ou pour sa perfection technique, n'a rien à voir avec le fait qu'il s'agit d'abord et avant tout d'une photographie, c'est-à-dire d'une

[90] Cité par Bence Nanay , « The Macro and the Micro : Andras Gursky's Aesthetics », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* : « You never notice arbitrary details in my work. On a formel level, countless interrelated micro and macrostructures are woven together, detremined by an overall organizational principle. »

représentation qui en tant que telle ne doit pas son intérêt à son contenu graphique ou à ses conditions techniques de production.[91]

Les seules expériences esthétiques liées à la photographie en tant que telle sont donc celles qui portent sur les photographies et non sur ce qu'elles représentent. Or, comment prendre plaisir à une représentation photographique si ce plaisir n'est pas du à ce qu'elle représente ? La réponse n'engage pas seulement la nature d'un plaisir esthétique qui serait proprement photographique, elle engage également la condition de possibilité d'un art proprement photographique. En premier lieu, puisqu'une photographie est d'abord une représentation qui, en tant que telle, renvoie à ce qu'elle figure, l'expérience esthétique en matière photographique ne peut pas uniquement dépendre de la considération de l'image photographique réduite à ses propriétés physiques. Cependant, si une photographie est bel et bien une représentation, elle n'est pas produite comme une peinture mais est issue d'un processus d'enregistrement. Dès lors, si le plaisir esthétique que procure une photographie est indifférent à l'existence effective de ce qui est représenté, il semble qu'il n'y ait plus rien qui distingue alors le plaisir esthétique procuré par une photographie de celui que procure la peinture dite figurative.

Le plaisir esthétique proprement photographique pourrait commencer lorsque le plaisir pris à la considération de la représentation surgit, non pas en faisant abstraction de l'existence de ce qui est représenté (et donc de la technique photographique), mais par la conscience qu'une telle représentation a été paradoxalement obtenue par un enregistrement alors qu'elle vaut aussi pour elle-même. Devillers parvient ainsi à la conclusion que « le plaisir que procure une photographie est celui de l'étonnement de coïncidence entre un Cosmos imaginaire et le chaos des perceptions et du monde visible lui-même. » Ce qui plaît, ce n'est donc pas que l'image fonctionne indépendamment du visible, mais à partir de lui. Dès lors, parce qu'elle permet de transformer l'enregistrement initial en une image autre, aux sus de tous, et parce qu'elle envisage l'image photographique comme un agencement d'éléments du visible, la photographie numérique libère le spectateur de son attachement à l'existence du référent. Dans cette mesure, deux interprétations sont possibles : nous pouvons, soit considérer qu'elle se rapproche davantage d'une représentation picturale, soit au contraire considérer qu'elle est la photographie qui permet le mieux d'accéder à ce plaisir esthétique photographique, précisément parce qu'elle rend le spectateur conscient du fait qu'il a affaire à une image photographique et non pas à un enregistrement du réel. Le débat est ouvert.

[91] Jean-François Devillers , « Photographie et image photographique. Une interprétation kantienne de la photographie », accessible en ligne : http://theoriedesimages.wordpress.com/2010/10/17/photographie-et-image-photographique-une-interpretation-kantienne-de-la-photographie/

***

Ainsi, ce que nous avons voulu mettre en évidence dans ce chapitre, c'est que les technologies photographiques, argentique et numérique, impliquent chacune une vision très différente du monde et un mode de présence qui leur est propre. À l'esthétique traditionnelle, qui prônait le regard de maîtrise, la clôture d'image et l'instant décisif comme règles de l'art photographique, le numérique répond avec une nouvelle esthétique : celle qui érige le regard de validation, la malléabilité infinie de l'image et l'instant aléatoire. De cette esthétique de la dispersion que permet le numérique naissent de nouvelles formes de visibilités photographiques : ce ne sont plus des images fidèles à la réalité, mais des images fidèles à l'idée que le photographe se fait de cette réalité.

Le photographe se trouve dès lors beaucoup plus impliqué dans le processus de fabrication des images qu'il ne l'était avant la venue du numérique. Si la photographie traditionnelle avait remplacé la main du peintre par l'œil du photographe, la photographie numérique se passe de l'œil du photographe pour établir un lien direct entre l'image et l'image mentale du photographe. Jamais auparavant le photographe n'avait pu avoir une telle maîtrise sur ses images ! Aujourd'hui, et grâce aux inventions révolutionnaires du numérique telles que l'ordinateur, les logiciels de retouche, le scanner et l'imprimante, le photographe maîtrise enfin toute la chaîne de production des images, depuis la prise de vue jusqu'à la mise en forme finale, ainsi que l'ensemble de la composition de ses images, depuis son plus petit élément constituant jusqu'à son format final. Sa démarche est donc de prendre des photos du réel et de procéder à tout un travail de post-production pour en faire des images qui correspondent à son idée.

Le numérique réintroduit ainsi la faculté créatrice de l'artiste chez le photographe, en abolissant les contraintes techniques et en lui donnant tous les moyens de mettre en œuvre ses idées. Dès lors, aussi bien pour ceux qui la produisent que pour ceux qui la regardent, la conception de la photographie change radicalement. L'image photographique n'est plus un enregistrement d'éléments du réel, comme l'était l'image argentique ; elle devient une mise en forme des éléments du visible. En d'autres termes, alors que la photographie traditionnelle était la marque indélébile d'un instant unique, la photographie numérique est écriture du visible ; elle est un agencement d'éléments visuels hétérogènes. En cela, elle est un entre-deux, située entre la photographie traditionnelle, médium du voir, et la peinture. Son nom lui donne le statut de descendante de la photographie, mais ses modes de production d'images ainsi que ses modes de vision la rapprochent au plus près de l'art pictural. La question est alors de savoir si nous pouvons encore l'assimiler à la photographie.

III

La photographie numérique : un au-delà de la photographie ou l'exigence d'une nouvelle conception de la photographie ?

L'heure est arrivée pour la photographie, le moment fatal, inévitable de sa remise en question. Toutes les nouvelles technologies, toutes les nouvelles approches qui sont placées sous le nom générique de « photographie numérique » mettent définitivement en crise les fondements sur lesquels la photographie avait construit sa réputation. Pour ceux qui n'y voient là que la mise à disposition d'outils plus performants, et qui considèrent que le principe photographique reste sain et sauf, ce à quoi nous assistons aujourd'hui n'est qu'une évolution technologique. Or, pour les autres qui pensent que le numérique englobe un environnement radicalement différent de celui de la photographie traditionnelle, nous sommes alors confrontés à une véritable révolution de la photographie. Le débat est lancé : la photographie numérique peut-elle encore être considérée comme photographique alors qu'elle remet en cause les fondements et la nature même de la photographie ? Cette question n'est pas sans en soulever une autre, d'une plus grande ampleur, celle de savoir si les photographies numériques sont des images qui s'apparentent encore au médium photographique ou bien si elles relèvent d'un genre si nouveau que nous soyons forcés d'admettre que le numérique est un médium à part entière. À nous d'étudier attentivement les arguments avancés par chacun des camps et de ne négliger aucune hypothèse quant au statut de la photographie numérique, avant de proposer notre propre interprétation de l'impact du phénomène numérique sur la photographie.

A. La fin de la photographie et l'avènement de la post-photographie ?

Nous l'avons montré, la photographie numérique détruit un à un les fondements de la photographie traditionnelle et du même coup, elle remet en cause la spécificité même de la photographie. Si John Szarkowski avait pu inventorier les éléments « spécifiques à la photographie[92] », aujourd'hui ils s'en trouvent tous profondément modifiés par la photographie numérique. Les logiciels de traitement d'image remettent en question « l'objet lui-même », c'est-à-

[92] John Szarkowski , *The Photographer's Eye*

dire la foi en la vérité de ce qu'une photographie montre, ainsi que le « détail », qui stipulait la difficulté de modifier les éléments d'une photographie après la saisie, et qui permettait de distinguer la photographie de la peinture. En ce qui concerne le « cadre », ou dirons-nous plutôt le cadrage, c'est-à-dire, l'acte réducteur par lequel le photographe opère des choix sur ce qu'il fait entrer dans le cadre et sur ce qu'il exclut, les outils numériques permettent au photographe de compléter ces choix. En effet, il peut désormais ajouter après coup(e) des éléments qui se trouvaient hors du cadre initial de l'image, ou amputer celui-ci de certains éléments. Enfin, dans l'environnement numérique, le « temps » et « l'angle » sont malléables à l'infini, car les données visuelles de l'appareil photo peuvent être utilisées pour synthétiser des images photographiques à partir de multiples prises de vue, donc de points de vue possibles faits à différents moments.

Nous l'aurons donc compris, c'est la nature même de ce qui constitue une photographie qui est en jeu dans ce débat autour de la photographie numérique. Ce débat suscite de vives polémiques entre ceux qui considèrent comme André Rouillé que la photographie numérique provoque une scission radicale au sein des pratiques, des processus, des productions, des usages, et de l'économie des images photographiques, et ceux qui, comme Michel Frizot, affirment que « la photographie dite « numérique » est pleinement photographique » et que ses « conditions se distinguent peu de celles en vigueur dans la pratique photographique du XIXe siècle ». L'argumentation de Michel Frizot, qu'il développe dans le hors série de Libération publié en 2005 sous le titre *L'année photo*, consiste à « ré-énoncer les fondamentaux de la pratique photographique depuis son invention ». Il s'agit selon lui de refonder la définition de la photographie sur ses caractéristiques physiques, c'est-à-dire « la mise en présence d'une chambre noire ou appareil photo muni d'une surface photosensible, et d'un champ lumineux qui lui fait face, le tout mis en œuvre par un opérateur. » Pour Michel Frizot, la photographie numérique, pour qui la pratique, ne fait que confirmer cette définition. Dans une conférence [93] donnée au cours de l'année 2004, il avait déjà précisé que la procédure photographique consistait à gérer l'action de la lumière, arrêter cet effet à un moment donné et décider d'un état satisfaisant et stable de l'effet obtenu par la lumière, c'est-à-dire de l'image. Le procédé photographique ainsi établi, Michel Frizot ne voit pas en quoi la photographie numérique déroge à ce principe.

Or, André Rouillé est loin d'en être convaincu ! Dans l'éditorial du magazine *Paris-Art*, qui est publié peu après la publication de *L'année photo*, il ne mâche pas ses mots. Pour lui, « ces

[93] Voir la vidéoconférence de l'université de tous les savoirs sur le lien suivant : http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_image_photographique.1407

fondamentaux sont tellement fondamentaux qu'ils sont inopérants pour penser les différences.[94] » Cette argumentation marque selon lui une certaine « incapacité à penser la situation créée par l'avènement de la photographie numérique » car, ainsi « rapportée à son degré zéro de définition, la photographie devient impensable dans ses évolutions et mutations ». Elle subit un double aplatissement au sens où « la technique photographique est réduite à un niveau si élémentaire qu'elle ne permet pas de distinguer les procédés qui se sont succédés de 1839 à aujourd'hui » et où « la pratique photographique est rapportée à la seule "technologie" de prise de vue ». André Rouillé soutient pour sa part que, de la photographie argentique à la photographie numérique, les différences sont loin d'être négligeables. Il s'agit de différences de nature et non de degré. Autrement dit, la photographie numérique n'est pas une autre version de la photographie, mais un autre type d'image. « La (mal nommée) "photographie numérique", précise-t-il dans l'éditorial du numéro suivant de *Paris-Art*, ne diffère pas seulement de la photographie aux sels d'argent par le fait qu'elle est pratiquée à l'aide d'appareils, de supports et de dispositifs numériques. La césure est plus profonde[95] ».

En effet, Rouillé constate que si la photographie numérique a bel et bien les apparences de la photographie, à y regarder de plus près, elle n'a « ni les matériaux de la photographie, ni ses vitesses de circulation, ni ses dispositifs opératoires, ni ses modes d'alliages avec les autres images, ni ses surfaces d'inscription, ni son régime de vérité, ni ses coûts de production, ni son odeur, *etc*... » Le constat est pour lui sans appel : les changements sont amplement plus importants que les permanences, ce qui l'amène à parler sans emphase de « révolution numérique ». Sur ce point, André Rouillé est radical: l'argument de la facilité qui balaye la différence entre photographie argentique et numérique ne tient pas la route. Cet argument est fréquemment avancés par ceux qui sont davantage attachés aux permanences qu'aux ruptures et qui soutiennent que la photographie numérique ne fait que faciliter et accélérer, sans supplément essentiel, ce que l'argentique permet déjà depuis longtemps . Or, il y a dans cet argument, selon André Rouillé, un double déni : le déni de la rupture en nature introduite dans le dispositif photographique, autrement dit dans les conditions concrètes du faire, et le déni de la différence esthétique, celui des formes et des postures d'images, celui des modes de regard.

---

[94] Rouillé André, « La photo : expression et numérique », Paris-Art, n°122, accessible en ligne : http://www.paris-art.com/art-culture-France/La%20photo%20:%20expression%20et%20num%C3%A9rique/Rouill%C3%A9-Andr%C3%A9/122.html

[95] Rouillé André « Photo : la révolution numérique », *Paris-Art*, éditorial, accessible en ligne : http://www.paris-art.com/art-culture-France/Photo%20:%20la%20r%C3%A9volution%20num%C3%A9rique/Rouill%C3%A9-Andr%C3%A9/123.html

En ce sens, nous sommes de l'avis d'André Rouillé, puisque nous avons précisément montrer dans les chapitres précédents en quoi la photographie, avec le numérique, a perdu sa nature indicielle et implique une nouvelle esthétique de l'image photographique qui s'avère être une esthétique de la dispersion. Il ne s'agit donc pas de nier ces changements fondamentaux qui remettent en cause tout ce qui permettait de définir la photographie. Une chose est sûre, la définition de la photographie telle qu'elle s'est établie au cours du XXe siècle ne peut plus s'appliquer à la photographie numérique, puisque celle-ci relève d'un autre processus de fabrication de l'image et produit en conséquence d'autres types et d'autres formes d'images. Régis Debray a écrit : « A fonction différente, appellation différente ; l'image qui ne supporte pas la même pratique ne peut supporter le même nom... [96]» Dès lors, si la photographie numérique n'est pas une simple transformation de la photographie photochimique, et qu'elle introduit une nouvelle catégorie d'images, il convient peut-être d'appeler ces images « post-photographiques » . Mais alors devons-nous annoncer la fin de la photographie et l'avènement d'une post-photographie ?

Avant de nous prononcer, il pourrait se révéler utile de chercher à connaître l'histoire de la photographie numérique. La tâche n'est pas si facile, car la photographie numérique s'est fondue dès le début dans le décor de la photographie. S'il revient sans doute à Kodak, par le biais de Steven Sasson, l'un de ses ingénieurs, d'avoir mis au point le premier prototype d'appareil sans pellicule en 1975, ce n'est pourtant pas Kodak qui développera cette nouvelle technologie. Selon Quentin Bajac, « il semble que l'on puisse faire débuter l'ère de la photographie numérique en 1981, date de mise sur le marché du Mavica, premier appareil numérique développé par la firme Sony ». [97] Remarquons au passage, que la photographie numérique voit le jour au moment même où la théorie de l'indice est reprise pour asseoir la définition de la photographie. C'est dire que le phénomène numérique n'était pas encore apparu comme un enjeu fondamental pour la photographie. Ce n'est qu' à partir des années 1990 que commence à se faire sentir l'impact du numérique dans le champ de la photographie. Plusieurs expositions suggèrent la fin de la photographie dans leur titre. Qu'il s'agisse de l'exposition « Le monde après la photographie », (1995), ou encore de l'exposition « Photography after Photography » (1996), le constat qui se dressait était similaire : celui d'assister à la disparition progressive, mais rapide et inéluctable, d'un médium ou d'une technique : la photographie analogique.

Nous savons tous que la photographie analogique a engendré une nouvelle vision du monde d'ordre photographique. Fred Ritchin constate que la venue du numérique est à mettre en parallèle

[96] Cité dans *Du Réel à le fiction. La vision fantastique de Juan Fontcuberta,* de Robert Pujade , p. 37

[97] Quentin Bajac , *La photographie : du daguerréotype au numérique,* Paris, Gallimard, 2010, p.98

avec un certain épuisement de ces formes photographiques analogiques. Il écrit : « Une fois que le monde a été photographié, il ne sera plus jamais le même. Lorsque les images commencent à remplacer le monde, la photographie perd une grande part de sa raison d'être. C'est au sein de ce vortex que surgit alors le numérique.[98] » La rapidité avec laquelle le numérique a remplacé l'argentique en ce début du XXIe siècle atteste que la photographie, image emblématique de la société industrielle, n'est plus en mesure de répondre aux critères, aux besoins et aux valeurs de la société post-industrielle. En effet, la photographie numérique semble être mieux adaptée aux exigences contemporaines de la communication. Nous basculons alors d'un régime chimique industriel à un régime numérique informationnel.

Jonathan Lipkin entrevoit que « la photographie numérique, avec sa capacité à façonner les images selon la vision du photographe, est l'instrument idéal d'une civilisation qui nous incite à considérer notre être comme une entité aux formes changeantes».[99] Avec la photographie traditionnelle, le corps était souvent un symbole du moi, alors qu'avec la photographie numérique, il est souvent transformé, sublimé, ou déformé, parfois de façon troublante. Il semble que la photographie numérique s'accorde merveilleusement à une époque où le corps lui-même est un objet instable qui change fréquemment d'apparence (usages de stéroïdes, régimes, chirurgie esthétique, *etc...*). Dès lors, si la photographie a représenté la pierre angulaire de la culture visuelle de la modernité, une culture « optique » basée sur la prédominance de l'observation empirique, la « post-photographie » occupe une position parallèle dans la nouvelle culture du virtuel et du spéculatif.

B. La photographie numérique : un nouveau médium pictural ?

Rappelons-nous ce que Duchamp avait dit au cours du fameux questionnaire lancé par Stieglitz en 1922. À la question : « une photographie peut-elle avoir un sens artistique ? », il avait répondu : « J'aimerais qu'elle dégoute les gens de la peinture jusqu'au moment où quelque chose d'autre rende insupportable la photographie ». Son souhait se verrait-il exaucé à l'ère du numérique ? Se pourrait-il que la photographie numérique soit ce « quelque chose » qui prenne le relais de la photographie et qui lui fasse subir le même sort qu'elle a elle-même fait subir à la peinture ? Peut-être bien. L'hypothèse mérite en tout cas d'être étudiée. Il est difficile de considérer la photographie numérique comme la descendante de l'halogénure d'argent et de la pellicule photographique. En

98 Fred Ritchin , *Au-delà de la photographie. Le nouvel âge*, Victoires, 2010, p.23

99 Jonathan Lipkin , *Révolution numérique. Une nouvelle photographie*, Paris, La Martinière, 2005, p.41

effet, au lieu de produire des images analogiques du monde, elle étend son pouvoir sur l'image au domaine virtuel, là où les images-traces sont frappées de nullité Or, les images numériques nous troublent, parce qu'elles existent quelque part entre la précision de la photographie et la suggestivité de la peinture, entre le « prendre » de l'enregistrement photographique et le « faire » du tableau pictural. Nous parlons de photographie numérique, mais pourquoi ne pas avoir utilisé le terme de peinture numérique ? Après tout, les techniques numériques s'apparentent davantage aux techniques picturales, et l'art numérique a pris une place considérable au sein des Beaux-arts, là où la photographie traditionnelle a toujours peiné à se faire valoir. Nous pourrions peut-être considérer, comme l'a fait André Rouillé, que la photographie numérique est « mal nommée », puisqu'elle se situe dans une pratique d'image bien plus qu'une pratique de photographie.

Les rapports entre photographie et peinture ont toujours osciller entre confrontation et complémentarité. La photographie s'est en effet fondée dans son rapport avec la peinture et elle a toujours évolué dans une proximité avec elle. Cependant, lorsqu'elle lui a emboité le pas, il ne s'agissait pas seulement pour elle d'imiter un autre médium ; en reconnaissant à la peinture un droit historique d'aînesse dans la production des images, ce n'est pas la peinture que la photographie imitait mais les images dont la pratique picturale était garante. La confrontation entre la photographie et la peinture n'avait en réalité pour seule fin que d'assurer au nouveau médium son caractère artistique. Aujourd'hui, la photographie numérique semble avoir jailli de la fusion entre les deux pratiques artistiques, ce qui en fait une pratique iconique d'un genre inédit. Les images qu'elle produit possèdent alors irrémédiablement un caractère « intermédial ». Cela nous invite à nous demander si la photographie numérique est en droit de s'inscrire elle aussi dans une histoire de l'image comme médium.

Les images numériques sont produites par un ordinateur (l'appareil photo numérique, ne l'oublions pas est déjà en lui-même un ordinateur); elles sont stockées de manière invisible dans le système informatique et apparaissent sur un écran. Des images virtuelles, donc. Dès lors, pour Hans Belting, il n'est plus question de parler de médium-support qui fondait encore, jusqu'au tirage photographique, la règle de tout dispositif analogique. En effet, selon lui, « le concept de médium n'acquiert sa véritable signification qu'à la condition d'être entendu dans le contexte de l'image et du corps [100]». Or, avec le numérique, nous assistons à la dissolution du lien physique entre l'image et son médium. Quelle que soit leur apparence, les images numériques renvoient à une matrice qui n'est plus une image : c'est un fichier informatique, de même que du texte ou du son. Si l'appareil photo

[100] Hans Belting , *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p.21

analogique a pu être considéré comme « un moyen de représentation à l'aide duquel tous les autres médiums pouvaient être subsumés et analysés[101] », ce rôle échoit de nos jours à l'ordinateur, qui produit et « traite » des images au moyen de codes digitaux. Nous sommes peut-être amenés, dès lors, à parler d'un hyper-médium, qui génère les images numériques, et dont les informations abstraites se différencient des médiums traditionnels. C'est pourquoi, en prolongeant la réflexion de Hans Belting, il nous faut chercher à savoir s'il peut y avoir un concept historique des médiums qui puisse également rendre compte du dispositif numérique.

Cette éventualité est contestée par de nombreux théoriciens, qui refusent toute comparaison d'un tel mode de production avec les médiums qui l'ont précédé. C'est ainsi le concept de médium lui-même qui est remis en question. L'univers virtuel du numérique prétend non seulement rompre tout lien entre l'image et son médium, mais aussi toute analogie avec le monde empirique . Il exploite le désir d'une transcendance qui conduirait au-delà de l'espace physique. En conséquence, le corps dans l'activité de perception des images numériques semble être effacé au profit de l'hyper-médium numérique. Or, comme le souligne Hans Belting,

> La prétendue crise du corps suppose [...] une norme du corps naturel qui est cependant dictée par une phénoménologie arbitraire. Il en va de même de certaines catégories comme « le réel » ou « l'image », dont on a tout pareillement décrété qu'elles étaient caduques à seule fin d'en conclure avec plus d'éclat à la nouveauté de la situation actuelle. [102]

Nous pouvons faire le même constat avec la notion d'analogie, dont la photographie numérique se trouve soi-disant privée, alors qu'il n'y a jamais eu autant d'analogie entre l'image et le monde qu'avec la photographie numérique – admettons-le – qui possède une extraordinaire puissance de ressemblance et de représentation. En fin de compte, nous pouvons dire que ce qui est « analogisable » ou reproductible, et ce qui ne l'est pas, est assujetti à une dynamique historique. Sans doute faut-il alors reconnaître une certaine fonction analogique de la photographie numérique, qui prend un autre sens aujourd'hui.

Il va sans dire que la photographie numérique incarne la production visuelle de notre époque. Il est tentant de la considérer comme le médium visuel du XXI siècle, qui modèle un nouveau paradigme de la perception et transforme ainsi les autres médiums. Mais peut-être faudrait-il plutôt distinguer parmi ses productions visuelles, ce qui appartient à chaque médium propre, car si la technologie numérique de production d'images est utilisée aussi bien par le cinéma, que par la photographie, le dessin, et même la peinture, il semble que chacun maintienne une technique qui leur soit propre. Bien-sûr, le numérique bouscule les modes de production, les regards et instaure un

[101] *Ibid*, p.54

[102] *Ibid*, p. 56

nouveau paradigme : celui de l'écran. Cependant, la révolution du numérique pourrait être comparée à celle de l'imprimerie. Les conséquences sont immenses aussi bien sur la manière d'écrire, sur celle de lire, de photographier, de regarder des images, de filmer, de regarder un film, de produire de la musique, d'écouter de la musique, *etc*... Le numérique est un fabuleux moyen de diffusion, qui change la vie de milliards d'individus. Tout ce qui existait avant le numérique s'en trouve profondément modifié. Et aucun médium ne s'en trouve épargné.

Dès lors, notre hypothèse consiste à dire que parmi les images numériques, nous trouvons des images qui relèvent d'une pratique proprement photographique, d'autres qui relèvent d'une pratique cinématographique, et d'autres encore qui relèvent d'une pratique proprement picturale. En effet, il semble que produire une image à partir du visible et créer une image uniquement à partir de son imagination ne relèvent ni d'un même mode de fonctionnement, ni d'un même mode de penser, et ni d'un même mode de représentation. Entre les images de synthèse et les images photographiques, la différence est peut-être difficilement perceptible, mais elle se situe bien dans les modes concrets du « faire » qui distinguent une pratique proprement photographique, et une pratique proprement picturale. De même, la production d'une image fixe et la réalisation une image animée sont deux modes différents du « faire », qui s'apparentent respectivement à la pratique photographique et à la pratique cinématographique. Tout l'enjeu est alors de redessiner des frontières entre les médiums visuels, alors que le numérique, imposant la convergence des outils et des supports, tend à les effacer. Si le procédé et les matériaux utilisés placent l'image dans une certaine catégorie, il semble que la fonction et les applications sociales le font aussi. La révolution du numérique est sans doute l'occasion de redéfinir les médiums visuels autrement que par leur technologie. Il semble en effet, qu'au-delà des ordinateurs, il y ait encore un geste et une vision véritablement photographiques, un geste et une vision propre au cinéma, et un geste et une vision propres à l'art pictural.

C. La fin d'un mythe et l'occasion d'une meilleure compréhension du médium photographique

Ne faudrait-il pas nous inspirer du célèbre commentaire de Walter Benjamin, pour qui au lieu de nous demander si la photographie est un art, nous aurions mieux fait de nous interroger sur ce que cette invention faisait aux beaux-arts et sur les manières dont elle les transformait ? Aujourd'hui, au lieu de nous demander si la photographie numérique est encore de la photographie, il est sans doute plus judicieux de chercher à savoir quelles sont les profondes modifications qu'elle a apportées à la

photographie. Dans cette démarche, il ne s'agit en aucun cas d'amoindrir les différences considérables entre la photographie numérique et la photographie traditionnelle, mais il s'agit au contraire de chercher à comprendre comment ces différences technologiques ont influencé notre conception de la photographie. Il s'agit donc de nous demander ce que devient la photographie sous le nouveau paradigme de représentation qu'est le virtuel.

À ceux qui affirment que la photographie au sens traditionnel n'existe plus, nous pourrions rétorquer que ce « sens traditionnel » a été soumis de tout temps à une dynamique historique qui n'a jamais cessé de le modifier. En effet, aujourd'hui on oppose la photographie numérique à la photographie traditionnelle, mais rappelons-nous que cette photographie argentique que nous considérons aujourd'hui comme « traditionnelle» était elle-même opposée à une autre photographie « traditionnelle » au tournant du XXe siècle. Si la culture photographique du XXe siècle s'est bâtie sur la technique de l'instantané au gélatino-bromure d'argent, le XIXe siècle l'avait fondée sur la technique de la photographie sur plaque. Ainsi, exactement comme ce fut le cas au moment du kodak et de l'apparition de l'instantané, nous n'assistons pas à la disparition de la photographie mais à sa révolution, aussi bien technique, que sociale et esthétique.

La photographie a toujours été un moyen d'expression dont la pratique et les succès ont été étroitement liés au processus de production des images. Tout changement qui s'opère au niveau technologique modifie nécessairement le visage de la photographie. Comme le dit très justement Fred Ritchin,, « il est trop facile, à chaque progrès nouveau, de donner dans le déterminisme technologique, de croire que c'est la technologie elle-même qui détermine sa fonction et sa place [103]». Les nouvelles technologies numériques invitent en réalité à repenser le procédé photographique. Cependant, cela ne signifie pas qu'il faille à tout prix concevoir le procédé sur ce que les différentes technologies partagent en commun et faire abstraction de leurs singularités. Dissoudre les différences dans une conception abstraite de la photographie, qui serait détachée de tout ancrage dans la réalité des pratiques, n'a finalement que peu de sens pour comprendre ce qu'est la photographie. La démarche que nous adopterons cherche au contraire à prendre en compte la diversité des dispositifs photographiques, car c'est elle qui fait toute la richesse de la pratique photographique.

Dès lors, nous éviterons deux écueils. Le premier consiste à dissoudre l'indicialité dans le champ des conventions, sous prétexte d'un réexamen du procédé photographique à l'heure des images calculées. C'est là la position de Ernest Gombrich et de Umberto Eco qui considèrent tous

[103] Fred Ritchin , *Révolution numérique. Une nouvelle photographie*, Paris, La Martinière, 2005, p. 115

deux qu’une photographie est conventionnelle, car son résultat dépend de choix subjectifs d’ordre optique et chimique. Il serait pourtant injuste et erroné de limiter les approches de l’analogie des images de captation à ces point de vue et d’évacuer la notion d’indice, alors que l’hypothèse même d’une forme directe de motivation de l’image par sa réalité référentielle est à l’origine des traitements numériques du signal et de l’image. À l’opposé, un autre écueil consiste non plus à évacuer l’indicialité dans le conventionnalisme, mais dans l’analogie. Cette idée, nous la retrouvons dans les études sur l’images de Régis Debray qui tendent à mettre au compte de l’indice une évolution globale vers une toujours plus grande précision dans l’imitation d’un modèle. En ce sens, les images numériques viendraient non pas faire disparaître l’indicialité photographique mais au contraire l’élargir. Or, l’indice se définit comme une empreinte et c’est justement ce rapport de contigüité avec le référent que l’image numérique est incapable d’établir. L’image numérique n’est donc pas le produit d’un contact indiciel, mais le produit d’une ressemblance iconique qui porte la marque d’un projet indiciel.

Le mieux que nous ayons à faire, semble-t-il, pour repenser le procédé photographique, est de nous pencher du côté des photographes et des conditions concrètes du « faire ». Nous nous apercevrons alors que la photographie numérique est pour les photographes un nouveau moyen, certes révolutionnaire, mais qui leur permet d’arriver à leur fin : produire une image photographique. Même si, comme nous avons pu le constater, la technique photographique se trouve modifiée par la nouvelle technologie, elle reste une technique de décomposition et de recomposition du visible. Avec la technologie argentique, le moment de la prise de vue s'avère primordial : l’œil du photographe décompose les formes visuelles des éléments du réel, et les réorganise ensuite dans le cadre de son viseur . Avec la technologie numérique, à l’inverse, c’est le moment qui précède la prise de vue qui importe le plus : le regard du photographe se pose sur les éléments du visible qu’il a collecté et qu’il décompose pour les ré-agencer ensuite sur l’écran de son ordinateur.

La photographie reste donc une question d’agencement du visible, qui s’établit au cours d’une chaîne technologique, que nous pouvons faire débuter à une prise de vue et terminer par une mise en forme finale. De l’une à l’autre de ces deux extrémités, plusieurs processus de reproduction s’interposent . En effet, entre le référent et l’image, indices, conventions techniques et conventions culturelles s’imbriquent à travers une série de transformations qui finissent par produire l’image telle qu’elle est vue. Dès lors, en prenant en compte toute la complexité de l’image photographique, nous nous apercevons que la photographie se caractérise par une succession de transmissions et d’inscriptions où un certain nombre d’images intermédiaires sont reproduites. La technologie numérique est donc pensée par le photographe en terme de moyen, d’outil, avec ses propriétés

propres, pour réaliser des images photographiques selon son idée. Actuellement, nous pouvons dire que la photographie numérique, avec ses techniques de traitement d'images, ses protocoles de production et les modes de perception qu'elle implique, est parfaitement intégrée à la pratique de la photographie. Ce faisant, ces nouvelles pratiques font reculer les frontières de notre conception de la photographie.

Ainsi, il n'est pas l'heure de sonner la mort de la photographie, mais bien plutôt sa renaissance, sa réinvention comme médium du voir à l'ère du numérique. Ce n'est pas la fin de la technique photographique, mais bien plutôt la fin d'une idée de la photographie, la fin d'un mythe qui a fait sa réputation. La photographie a depuis toujours été pensée comme catégorie culturelle, morale et philosophique, dans sa fonction de garante de l'objectivité et de la transparence du réel. Il faut mesurer tout le poids de la détermination culturelle dans la perception des outils visuels. André Gunthert a raison de se demander pourquoi nous n'avons pas assigner au cinéma le même « régime de vérité » qu'à la photographie[104]. En effet, les deux arts partagent rigoureusement la « continuité de matière entre les choses et les images », pourtant nul n'a fait de cette caractéristique technique le ressort d'une « essence » du cinéma, et aucun théoricien du cinéma n'a d'ailleurs accueilli l'image numérique avec les mêmes anathèmes que les adeptes de la photographie. Pourquoi ? « Tout le monde connaît la réponse à cette question : parce que le cinéma est d'abord un véhicule de fiction. Autrement dit, dans ce cas, c'est si l'on peut dire la culture qui l'a emporté sur la nature, la réalité des usages sur la prédestination technique. » Pas plus que celles du cinéma, les applications de la photographie n'étaient fatalement promises à un destin naturaliste et documentaire. Deux facteurs expliquent entre autre l'élaboration de ce cadre de référence. Le premier est un réflexe d'assignation culturelle : tout comme la fiction cinématographique est très vite assimilée aux arts du spectacle, « la photographie naissante est rangée dans la catégorie des arts graphiques, alors bornés par un réalisme exclusif ». Simultanément, le deuxième facteur consiste en une identification de la nature de l'exercice photographique, qui repose sur la propriété paradoxale de l'enregistrement visuel de ne pas appartenir à l'ordre de la représentation.

Il faut donc se rappeler que le photographe a bâti son art sur le principe suivant, auquel il ne fallait pas déroger : la mission de la photographie est de produire un enregistrement fidèle et minutieux de la réalité. C'est ainsi que la représentation par empreinte a scellé le pacte fondateur de la photographie. Cette religion était la seule admise, c'est elle qui gouvernait le travail du photographe. Ne tirons pas pour autant matière à alimenter un faux débat sur l'objectivité de la

---

[104] André Gunthert « Sans retouche. Histoire d'un mythe photographique », *Études photographiques*, n°22, sept. 2008

photographie qui serait perdue avec l'invasion des images numériques, car si les photographies numériques sont certes facilement falsifiables, elles ne sont cependant pas plus fausses ou moins vraies que leurs concurrentes analogiques. L'aspect analogique du médium argentique a trop souvent été confondu avec sa véracité. Par ailleurs, il n'a pas fallu attendre l'invention des technologies numériques pour qu'une déconstruction de l'image photographique et de la vérité d'analogie qu'elle recèle soit mise en œuvre. Nous avons pu assister au déclin des usages historiques et documentaires de la photographie bien avant la venue du numérique. La photographie numérique n'a fait qu'accentuer le phénomène et surtout, elle a permis de faire éclater au grand jour le mythe de l'objectivité photographique. Quentin Bajac affirme néanmoins que l'avènement du numérique n'a pas encore totalement ébranlé la croyance en une vérité photographique. En effet, « si nous sommes dans un tout autre régime de production de l'image, il semble bien qu'en termes de lecture, nous demeurions – pour combien de temps ? - dans l'ancien régime de vérité.[105] » Nous sommes encore pour le moment dans une période de transition qui opère une nouvelle conception de la photographie.

La révolution du numérique invite en ce sens à une prise de conscience progressive et collective du mythe. C'est ce qui amène Juan Fontecuberta à dire que le numérique, fondamentalement, ne change ni le photographe, ni la photographie, mais il change le spectateur :

> Le numérique a familiarisé le public avec les possibilités de manipulation. Tous les enfants ont chez eux des ordinateurs avec lesquels ils peuvent déformer, changer, réaliser des manipulations simples... C'est devenu familier, on peut intervenir dans l'image sans changer son statut photographique. [...] une mutation profonde s'est opérée dans la réception par le public d'une image photographique : il y a une prédisposition à douter[106].

La photographie numérique bouleverse donc la culture de l'image et change complètement la conscience collective. Son arrivée est en ce sens très pédagogique puisqu'elle amène la méfiance dans l'éducation du regard, c'est-à-dire l'idée même que, si l'image a été produite par une technologie, elle n'est jamais un reflet spontané de la nature, mais un produit intellectuel médiatisé par des idéologies, des cultures, des intérêts et des intentions.

En détachant la photographie de son exigence de vérité, la photographie numérique nous contraint à réexaminer les rapports entre photographie et réel. Notons qu'une photographie numérique n'est pas nécessairement moins fidèle à la réalité matérielle qu'une photographie traditionnelle, cependant, elle est déterminée par un ensemble de données, et il ne faut pas oublier que les données – contrairement à la lumière – ne sont qu'exceptionnellement représentatives de la

---

[105] Quentin Bajac, *La photographie : du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 347

[106] Juan Fontcuberta , in *Du réel à la fiction. La vision fantastique de Juan Fontcuberta*, Pujade Robert, p. 33-37

réalité matérielle. Avec la photographie numérique, l'image de la réalité devient donc un point de départ, soit pour se rapprocher du référent, soit pour exercer sa libre fantaisie. Bien que ces deux attitudes aient toujours existés en concomitance depuis l'apparition du médium, la capacité fictionnelle de la photographie lui a toujours été refusée. Avec la photographie numérique, la voilà pleinement reconnue comme possibilité du médium photographique. Dès lors, puisque fiction et document cohabitent au sein de la pratique photographique, c'est donc la conception du réalisme photographique qu'il faut revoir.

L'adoption de la photographie numérique est peut-être le moment idéal pour suggérer que la photographie, de même que l'écriture, peut être vue comme fiction ou comme réalité, et que cette distinction ne se confond pas avec celle entre analogique et numérique. On a fait reposer la vérité photographique sur sa technologie, or un appareil photo ne saisi qu'un instant infinitésimal, qui ne dit pas la vérité d'un événement puisqu'il ne donne qu'une vision partielle, tronquée dans l'espace-temps et non une vision globale de la réalité. En effet, si le photographe saisit dans l'instant une personne en train de porter sa main à la bouche pour bailler alors qu'il se trouve sur une piste de danse, et que l'instant d'après il saisit cette même personne en train de danser et rire, laquelle de ces deux photographies sera la plus vraie, ou autrement dit la plus juste, la plus représentative de l'événement ? Plutôt que de faire reposer la vérité photographique sur la nature de son procédé technologique, il faudrait la chercher dans l'intention du photographe.

Contrairement à ce que l'histoire nous a inculqué, la photographie semble d'avantage appartenir au domaine de la fiction qu'à celui des évidences. Juan Fontcuberta nous invite à revoir l'étymologie du mot photographie. Selon lui, il aurait été plus correct d'utiliser le préfixe *phaos*, au lieu du préfixe *photo*, qui dérive de *pho* et qui signifie « lumière ». Ainsi,

> Nous nous serions alors rapprochés de *phaiein* et *phainien*, termes qui devraient se traduire par « apparaître » et non par « briller », et qui ont donné naissance à des mots comme fantôme, fantaisie ou phénomène. Par extension, cette lexicographie renvoie aux spectres, aux illusions et autres apparitions. « Photographie » signifie alors, littéralement « écriture apparente »[107].

De manière consciente ou non, les photographes se sont obstinés à transformer leur outil en une véritable « écriture des apparences ». Aujourd'hui, la photographie peut être écriture réaliste ou écriture fictive. Tout dépend de ce que le photographe décide de faire avec son instrument photographique.

[107] Juan Fontcuberta , *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*, Actes sud, 2005, p.189

***

Ainsi, durant toute cette deuxième partie, nous avons tenté de rendre compte de la nouveauté de l’image numérique. Image virtuelle et interactive, pure information visuelle, malléable à l’infini ; voilà les caractéristiques essentielles qui sont ressorties. Tout semble l’opposer à l’image photographique, hormis peut-être ce point de départ : le réel. Mais l’obturateur de l’appareil à peine fermé, le réel a déjà disparu. Il ne laisse plus de trace. Le « ça a été » fondateur de l’essence photographique est désormais remplacé par le « ça pourrait être » de la photographie numérique.

Ce changement – ontologique – de l’image place la photographie numérique dans une position assez inconfortable : celle d’un entre-deux, situé entre l’enregistrement photographique et la composition picturale. Mais en cela, elle apporte un renouveau pour la photographie : un vent frais qui lui donne les ailes dont elle a besoin pour suivre les rythmes de vie phénoménaux de la société de communication, et un œil neuf pour appréhender le monde d’aujourd’hui. Véritable révolution technologique, le numérique fait table rase des idées qui prévalaient jusqu’ici sur la photographie, et lui fait peau neuve. Il lui donne plus que jamais l’occasion de se définir comme un art à part entière, en offrant une plus grande liberté au photographe et en lui abandonnant le premier rôle dans la création des images photographiques, désormais maîtrisable depuis leur plus petit constituant jusqu’à leur mise en forme finale. En fin de compte le numérique a permis de libérer la photographie de ses chaînes qui la maintenaient fermement accrochée au réel, et dès lors il a permis un autre regard sur la photographie ; un regard véritablement esthétique. Aujourd’hui, une photographie peut enfin être appréhendée comme une image, c’est-à-dire une fiction du réel, et non plus comme une image-empreinte, un simple enregistrement du réel. C'est une nouvelle ère tout à fait originale de la photographie qui s’ouvre.

La venue de la technologie numérique a définitivement mis un terme à la croyance en l’objectivité photographique. En effet, la photographie numérique détruit progressivement, pierre par pierre, l’édifice des croyances en la vérité photographique, jusque là inébranlable. En faisant tomber le masque, elle a révélé le grand secret de la photographie : sa puissance n’est pas de dévoiler le réel, elle est de nous l’avoir fait croire et de continuer à nous illusionner sur le réel. La photographie numérique nous invite ainsi à prendre conscience qu’une photographie est toujours une traduction de la réalité en langage photographique, c’est-à-dire une interprétation. Les manipulations de l’image en post-production sont en ce sens très significatives et elles incitent à réinterroger la notion de réel qui est cœur de la photographie. Elles tendent à montrer un réel qui se veut mouvant, jamais fixe et à

penser l’espace et le temps comme fluides, non statiques. Si les images photographiques ont dès le début été pensées par leur contact direct avec le réel, ce contact direct n’est plus avec la photographie numérique. Ce qui ne signifie pas que la photographie a perdu tout contact avec la réalité, au contraire, elle a sans doute trouver de nouvelles façons de s’y rapporter autrement que comme simple document du réel. S’il y a encore contact avec le réel dans la photographie numérique, il faut le chercher dans la relation entre le photographe et le réel. La spécificité de la photographie est peut-être là : dans cette confrontation du photographe avec le réel, dans cet impératif de vis à vis, qui exige du photographe qu’il détermine sa distance au réel.

Dès lors, l’opposition photographie argentique/ photographie numérique ne tient plus. L’impact de la photographie numérique dans le champ de la photographie a été d’une ampleur sans pareille. Il a touché le médium lui-même, dans ses procédé de production d’image, dans ses pratiques, mais surtout, surtout, il a gagné la conscience collective et a apporté un nouveau regard sur la photographie, avec lequel nous pouvons réinterpréter son histoire. La révolution du numérique et l’accueil qui lui a été fait rappelle étrangement le contexte de la révolution de l’instantané et du kodak, un siècle auparavant. Dès lors, si la photographie numérique amène une nouvelle technique, une nouvelle pratique, une nouvelle esthétique – une nouvelle photographie donc – elle est néanmoins amenée à s’inscrire dans l’histoire de la photographie.

Elle est aujourd’hui la pratique majoritaire de la photographie, mais la photographie argentique est toujours là, notamment dans le monde de l’art, et nous pouvons observer un regain d’intérêt pour les pratiques photographiques du XIXe siècle. La paysage photographie à l’ère du numérique est loin de se résumer à la photographie numérique, qui renvoie à la technologie utilisée. La distinction entre photographie argentique et photographie numérique recoupe des distinctions autrement plus importantes. Il nous faut donc plonger dans le réel de la photographie à l’époque actuelle, c’est-à-dire dans la réalité de ses pratiques qui sont des plus diverses et variées, afin de comprendre ce qu’est la photographie aujourd’hui.

Troisième partie

Frontières et spécificité différentielle de la photographie à l'ère du numérique

Cédric Delsaux : Pendant très longtemps, être photographe c'était avoir un œil. Aujourd'hui, je crois que cela ne suffit plus. Il ne suffit plus de faire une belle image et il est vrai que la photographie se tourne vers une forme de composition, vers l'idée d'auteur et plus simplement vers l'idée d'une vision. Il y a eu des cadreurs parfaits, il ne faut pas l'oublier et même partir d'eux, mais si la photographie a un avenir, je pense qu'il faut essayer de l'emmener ailleurs.

Jean-Christophe Béchet : Ailleurs, oui, mais en restant dans le même médium...Si l'avenir de la photographie, c'est de se diluer dans une espèce de magma d'art contemporain visuel où l'on ne sait plus qui fait quoi, pour ma part, cela ne m'intéresse pas beaucoup. Je suis plutôt de ceux qui considèrent que l'avenir de la photographie est de rester fidèle à une sorte d'ontologie, à une nature profonde qui différencie la photographie des autres arts. Autrement, je me demande alors à quoi il sert encore de se dire photographe. Dans ce cas, disons-nous tous artistes. C'est d'ailleurs un peu la tendance actuelle. Cela dit, le mot photographe est resté positif, ce qui est tout de même très agréable. Toi et moi on a rêvé d'appareils photo étant jeunes alors que je ne pense pas que Jeff Koons ait rêvé de cela. Pour moi, cette nature de formation et de rêverie influence beaucoup, et je trouverais dommage que cela n'existe plus. Je vois peut-être dans la dilution de l'art contemporain le côté négatif de cette évolution, alors que toi tu y vois le moyen de sortir d'une énième répétition. Il est vrai que d'une certaine façon, on peut dire qu'on a un peu épuisé le réel. Dès lors, tout le problème du photographe actuel est de trouver un réel non épuisé ou de savoir comment desépuiser le réel en trouvant une nouvelle vision. Toi, tu la trouves sans doute dans la composition tandis que moi je tiens à rester dans le carcan photographique.

Cédric Delsaux : Il s'agit toujours pour moi de chercher à mettre de la fiction dans le réel. Je considère que je raconte mon époque malgré moi, que je suis comme une espèce de capteur qui retranscrit les choses. Je veux parler du réel mais j'en parle exactement comme un écrivain.

Jean-Christophe Béchet : Je pense que ce qui nous différencie toi et moi, ce sont les outils qu'on utilise et le fait que tu ne crois pas en une ontologie de la photographie, qui est liée selon moi à une succession de contrats de confiance.

Cédric Delsaux : Mon travail ne se réduit en aucun cas à celui d'un photoshoper. Il est le résultat d'une pensée et d'une mise en œuvre photographique. Être photographe est pour moi viscéral.

Jean-Christophe Béchet : En fin de compte, on a l'impression que ce n'est pas si important pour toi de savoir si ton image est une photographie ou non, mais qu'en revanche, il t'importe beaucoup d'être un photographe. Qu'est-ce que tu entends par l'idée d'être un photographe viscéralement ?

Cédric Delsaux : Quand je dis viscéralement, cela signifie que je ne sais pas mettre au monde ce que je ressens autrement que par la photographie. C'est au médium photographique que je suis attaché. On ne peut pas faire tous les arts dans tous les sens. Je pense qu'il y a des spécificités au médium photographique, comme la question du cadrage ou de la lumière par exemple. Certains se disent être des artistes qui utilisent la photographie. Moi je tente d'être un photographe artiste qui produit des photographies en se posant des questions proprement photographiques. Tout ce qui concerne la représentation photographique m'intéresse, mais il est vrai que fondamentalement, ce n'est pas ce qui compte le plus. L'essentiel est selon moi de raconter notre monde, notre époque avec le médium qui nous correspond le mieux.

Propos recueillis au cours d'un débat au sujet de la photographie et du réel, le 6 décembre 2012, entre Cédric Delsaux et Jean-Christophe Béchet, deux photographes actuels.

À la recherche de l'identité perdue : voilà qui sonne comme une fatalité pour qui veut parler de la photographie à l'ère du numérique. La tâche n'est pas des moindres, tant le paysage photographique actuel recèle de dispositifs, de techniques, de pratiques et d'images aussi divers que variés mais qui tendent à disparaître derrière un épais brouillard de généralités et de confusions. La photographie est en effet au confluent d'un double mouvement. D'une part, elle se noie dans la masse des éléments banals de notre vie quotidienne, pouvant désormais n'être que quelques octets de données sur un support quelconque, qui ne mériteront pour la plupart jamais ni impression, ni diffusion, ni même un regard. D'autre part, elle nage en plein cœur de l'art contemporain comme un poisson dans l'eau : elle a pris ses marques et se voit même octroyer une place de choix parmi les lieux les plus prestigieux du monde de l'art, mais du même coup, elle se mélange avec les différents arts visuels, s'hybride et perd en quelque sorte sa singularité. Entre convergence numérique et hybridation esthétique, la photographie a bel et bien perdu son identité. Le mot en lui-même : « photographie », recouvre des réalités tellement différentes qu'il ne veut plus rien dire du tout. Dans un tel contexte, il est légitime de se demander de quoi nous parlons lorsque nous parlons de photographie aujourd'hui.

Autrement dit, il s'agit de savoir si nous pouvons encore reconnaître une spécificité du médium photographique à l'ère du numérique, tout en tenant compte de la diversité des technologies utilisées, ainsi que des pratiques et des images photographiques. Pour ce faire, nous envisageons de partir de la réalité du paysage photographique de notre époque et de tenter de déterminer le champ de la photographie, donc, également son hors-champ. Rétablir des frontières nous semble nécessaire pour redonner un sens à la photographie.

Dès lors, nous commencerons par dresser un tableau de l' univers photographique actuel, dans son aspect à la fois technique, social et esthétique. Nous verrons qu'il se caractérise par un ensemble de réalités hétérogènes qui cohabitent et s'entremêlent, un vaste ensemble donc, qui appelle à redessiner des limites pour comprendre de quoi il est question. Dans un second temps, nous serons amenés à parler de la communauté des auteurs-photographes et distinguer les enjeux actuels d'un art proprement photographique. Enfin, nous tenterons de montrer en quoi il est impossible de donner une définition ontologique de la photographie sans tomber dans un discours abstrait, général, ou réducteur, que les réalités de la photographie viendraient d'emblée contredire. Cependant, nous chercherons à comprendre ce qui fait la singularité du médium photographique et nous proposerons alors une conception philosophique et esthétique de la photographie, qui s'ancre dans le contexte socio-historique actuel.

I

L'hypermodernité photographique entre hybridation et convergence : nécessité de (r)établir des frontières

La confusion semble régner en maître dans le paysage photographique actuel, bouleversé par la convergence numérique et l'hybridation des arts et des techniques. Qu'ils s'agissent de discours techniques, théoriques, ou encore artistiques sur la photographie d'aujourd'hui, on sent poindre une hésitation, une incertitude ; on y trouve de nombreuses questions mais seulement quelques tentatives de réponses balbutiantes. Bien souvent, les énoncés rendent compte des difficultés de cerner la photographie, bien plus qu'ils ne parviennent à saisir ce que recouvre ce mot, « photographie », à l'ère du numérique. Parce que les discours sont soit trop abstraits pour rendre compte de la diversité photographique qui caractérise notre époque, soit au contraire, trop spécifiques pour en cerner la globalité, la photographie se trouve actuellement entourée d'un halo vague, confus. C'est pourquoi nous nous proposons de plonger en plein cœur de cette diversité de technologies, de pratiques et d'images photographiques et de tenter d'établir des distinctions pertinentes pour penser le champ de la photographie. Nous chercherons alors à redonner du sens aux mots « image photographique », « photographe » et « art photographique », en réintroduisant quelques zones de netteté dans ce paysage photographique flou, caractéristique de nos sociétés hypermodernes[108].

[108] L'hypermodernité désigne pour certains penseurs contemporains l'épistémè qui succède à la modernité et à la postmodernité. La société hypermoderne émerge à partir des années 1970 et affirme son émergence dans les années 1990-2000, soit au moment où le numérique gagne les différentes sphères de la société. Nous avons hésité à utiliser le terme de postmodernité mais la lecture du livre de G. Lipovetski : *Les temps hypermodernes*, nous a convaincu du fait que nous sommes bel et bien dans une époque hypermoderne, où les rythmes de vie se sont accélérés de manière phénoménale. Voilà un extrait qui peut justifier notre choix : « Notre époque n'est pas celle de la fin de la modernité, mais celle qui enregistre l'avènement d'une nouvelle modernité : l'hypermodernité. Un peu partout nos sociétés sont emportées par l'escalade du toujours plus, toujours plus vite, toujours plus extrême dans toutes les sphères de la vie sociale et individuelle : finance, consommation, communication, information, urbanisme, sport, spectacles… Nullement une post-modernité mais une modernisation hyperbolique, le parachèvement de la modernité ».

A. Quand pouvons-nous parler d'une image photographique ?

D'une part, avec la révolution numérique, nous avons désormais affaire à une surabondance d'images, qui se retrouvent toutes sous la forme d'un fichier numérique. Dès lors, comment distinguer les images photographiques de toutes les autres images numériques ? La réponse, nous l'avons déjà esquissée dans la partie précédente : il semble qu'elle se situe au niveau du mode de production de l'image. Autrement dit, c'est leur point de départ qui fait la particularité des images photographiques : elles sont produites à partir du réel, à partir d'une prise de vue. L'image photographique ne peut donc pas être pensée sans le dispositif, de type photographique, qui l'a prise, ni d'ailleurs, sans l'opérateur qui a permis que l'image soit prise. En effet, l'image photographique n'est pas un simple enregistrement des éléments du réel par un appareil ; il lui faut la présence d'un individu médiateur pour pouvoir acquérir le statut d'image photographique et non plus simplement celui de photographie. Tandis qu'une image est une représentation de la réalité, une photographie est un enregistrement de la réalité. Les photographies satellite, par exemple, ne méritent pas le titre d'images photographiques puisqu'elles sont obtenues sans médiation de l'homme.

Cependant, l'image photographique a la particularité de ne pas être une image totalement issue de l'imagination, créée de toutes pièces ; c'est une image que quelqu'un a « prise » par un appareil de captation et d'enregistrement. En ce sens, nous pouvons dès lors distinguer les images photographiques des images infographiques. Le mot « Infographie » est un mot-valise formé à partir à partir d' « informatique » et de « graphie », qui signifie la création d'images par ordinateur. Ces images ne sont pas des images de captation puisque leur point de départ n'est pas le réel. Elles peuvent être créées à partir d'un dessin effectué sur une tablette graphique, dans ce cas, nous dirons qu'elles s'apparentent aux arts graphiques. Elles peuvent aussi être créées uniquement par ordinateur, montrant des choses qui n'existent pas dans la réalité ou qui ne peuvent pas être vues de manière directe : ce sont alors des représentations d'un monde purement virtuel. Il nous faut également distinguer les images photographiques des images de synthèse qui sont produites par l'application d'un modèle physique. Si leur point de départ s'avère être des éléments du réel, leur principe n'est pas de capter et d'enregistrer ces éléments, c'est un principe de modélisation informatique, qui se rapproche d'avantage de la technique de la sculpture.

Cependant, si nous pouvons différencier une image photographique d'une image de synthèse par la manière dont chacune d'entre elles est produite, il apparaît beaucoup plus difficile de les reconnaître par leurs aspects. En effet, les images de synthèse ont désormais atteint un tel degré de photoréalisme qu'il devient presque impossible, à la vue d'une image de synthèse, de dire qu'il ne s'agit pas d'une image photographique. Il suffit de faire le test par nous-mêmes : à partir d'une

image[109] réalisée à l'aide du programme KeyShot, dont la moitié du visage d'un homme est issue d'une véritable photographie, tandis que l'autre moitié est une image de synthèse, cherchons laquelle est laquelle. Le côté droit semble plus « brillant », et donc, par extension, également plus surfait, alors que le côté gauche semble bien mieux capturer le côté « vivant » de la chose. Cela dit, impossible de déterminer avec certitude quelle partie du visage est une image photographique.

Ce type de rendu photoréaliste se retrouve de plus en plus dans le monde de la publicité, où les photographes mêlent image photographique avec image de synthèse. C'est le cas pour de nombreuses « photographies » publicitaires de véhicules automobiles, comme celle que nous montrons en Annexe[110]. La voiture devient virtuelle, mais le fond de l'image demeure photographique. Les constructeurs exigeant aujourd'hui un contrôle parfait des reflets sur la carrosserie, les photographes sont amenés à utiliser les outils de rendu 3D, qui permettent de placer un modèle virtuel dans un environnement spectaculaire, pour y travailler à l'infini les éclairages. Ils peuvent ainsi changer le point de vue, déplacer librement le véhicule, avec une facilité inconnue dans le monde réel. Cela dit, le cadrage, la composition et l'éclairage demandent des compétences presque identiques pour réaliser l'image virtuelle que pour réaliser l'image photographique. Ainsi, les choses ne sont pas aussi simples que nous le pensons. Le numérique, en même temps qu'il a entraîné une convergence des arts visuels vers l'ordinateur, a également favorisé l'apparition d'images hybrides, difficilement différenciables des images photographiques.

Par ailleurs, qui dit convergence numérique dit convergence des outils. Une image photographique peut désormais être prise avec n'importe quel appareil numérique, que ce soit avec un appareil photo, une caméra ou même un portable. Cela nous amène à discerner l'image photographique de l'image vidéo, et de là, à établir une autre de ses particularités : celle d'être une image fixe et silencieuse. Là encore, le numérique tend à effacer les frontières, et pourtant, il semble que la différence entre ces deux types d'images soit importante. Si l'image vidéo provient elle aussi d'un appareil de captation et d'enregistrement, elle consiste en un enregistrement continu, en une suite d'images donc, qui ne se contente pas des éléments visuels, mais qui enregistre également le son. Cet enchaînement de plusieurs images-son produit ainsi une image animée et sonore.

Tout le monde conviendra dès lors qu'un diaporama de plusieurs images photographiques, n'en fera pas pour autant une image vidéo. Il lui manque la continuité des images et le son bien évidemment. En revanche, la question se pose de savoir si l'une des images élémentaires dont un

[109] Cf. Annexe 17

[110] Cf. Annexe 18

film est constitué peut être considérée comme une image photographique. En d'autre termes, si nous effectuons un « arrêt sur image » au cours de la visualisation d'une vidéo, que nous isolons l'image ainsi obtenue et que nous l'enregistrons telle quelle, sans le son, pouvons-nous dire que cette image a le même statut qu'une image photographique ? En procédant de la sorte, nous avons bel et bien obtenu une image fixe et silencieuse, qui ressemble en tout point de vue à une image photographique. Pourtant, quelque chose nous empêche de lui donner le même statut... En effet, il ne s'agit pas d'une image unique, comme c'est le cas pour l'image photographique, mais d'une image prise dans un flux visuel, dont le but est d'être montré à 24 images par secondes. C'est pourquoi ce type d'image est appelé photogramme, et non pas image photographique.

D'autre part, si les images photographiques sont désormais majoritairement produites par un dispositif numérique, il faut néanmoins noter l'extrême variété des dispositifs photographiques qu'il est possible d'utiliser aujourd'hui. Le numérique est loin de recouvrir les réalités du paysage photographique de l'hypermodernité. En effet, les appareils et les films argentiques n'ont pas disparus, loin de là. Nous pouvons remarquer qu'il se vend encore 2 millions de films en France par an. La modernité photographique du XXIe siècle se caractérise dès lors par une extrême variété au niveau des dispositifs photographiques. Et cette diversité, par ailleurs, ne se retrouve pas seulement au niveau des dispositifs, mais également au niveau des réalités qu'ils produisent. Nous avons tendance à associer « photographie argentique » avec l'utilisation d'un film et l'obtention d'un négatif. Or, sous cette dénomination nous trouvons aussi la diapositive et le polaroïd, qui sont tous deux des positifs, directement obtenus par le dispositif photographique. Il est d'ailleurs étonnant de constater à quel point le polaroïd bénéficie aujourd'hui d'un regain d'intérêt. Et il n'est pas le seul, car les premiers dispositifs photographiques du milieu du XIXe siècle retrouvent également des adeptes en ce siècle gouverné par les pixels. Ces dispositifs, quant à eux, produisent des images sur plaques, qui n'apparaissent qu'après avoir été révélées dans la chambre noire. Ainsi, à l'ère du numérique, toutes les technologies photographiques cohabitent, des plus anciennes au plus récentes.

Fichiers numériques, négatifs, diapositives, images polaroïd, images sur plaques : les réalités qui peuvent être produites par un dispositif photographique sont des plus diverses et variées. Suivant la technologie que nous utilisons, nous pouvons avoir un positif ou un négatif, un original ou pas. Impossible donc d'établir des généralités quant à la forme d'une image photographique. Or, pouvons-nous déjà véritablement parler, à ce stade du processus photographique, c'est-à-dire au stade de la production d'une image par un dispositif , d'image photographique ? La photographie argentique avait mis en avant une phase de latence, pour désigner le délai entre le moment de la l'inscription des photons sur la surface sensible, et le moment de la révélation chimique de l'image.

Si cette phase de latence ne concerne ni la photographie numérique, ni la diapositive, ni le polaroïd, ce terme de latence pourrait néanmoins s'avérer pertinent pour comprendre ce qu'est une image photographique. En effet, la latence, du latin *latens*, qui signifie caché, désigne la qualité d'une propriété dissimulée et amenée à apparaître ultérieurement. Or, il semble légitime de parler d'image latente pour toute image produite par un dispositif photographique, qui n'a pas encore la forme d'un tirage positif.

Prenons le temps d'expliquer ce que nous entendons par là. Une image photographique n'existe en tant que telle seulement lorsque le photographe lui donne un corps propre, autrement dit un support physique et donc un format. Une image photographique, en effet, n'est pas simplement « prise par un appareil photo ». La dimension du tirage fait partie de l'image photographique elle-même, le format étant indissociable du sens de l'image. Ainsi, comme le dit Chantal Pontbriand : « Pour être vue, pour vraiment devenir une image, l'image photographique doit être développée, tirée et exposée.[111] » En ce sens, tant que l'image n'est pas révélée sous sa forme finale au regard d'un spectateur, elle n'est pas encore une image photographique. Nous pourrions dire qu'elle n'est qu'une image photographique en puissance, « pas encore là et pourtant déjà là ». Les termes utilisées par Vilèm Flüsser sont également pertinents : il parle de « prototypes » d'images photographiques, « à partir desquelles il est possible de fabriquer et de diffuser autant de stéréotypes (de copies) qu'on voudra[112] ». C'est par le processus de développement et de tirage que le photographe donne vie aux images photographiques. C'est ce qui nous fait dire que les réalités produites par les dispositifs photographiques sont des images latentes, en attente de leur mise en forme définitive. En ce sens, l'écran n'est qu'un intermédiaire de visualisation et le fichier-image numérique qu'un prototype virtuel de l'image photographique. Pour devenir véritablement une image photographique, le fichier-image doit passer par les dernières étapes du processus photographique.

Par ailleurs, il existe différents modes de développement, de tirage et d'exposition de l'image « prise ». Au stade final du processus photographique, il faut noter l'enchevêtrement des technologies argentiques et numériques. D'une part, il est tout à fait possible de scanner une image produite par un appareil photo argentique afin d'en obtenir un fichier informatique et d'utiliser les techniques numériques d'impression. Cependant, à l'inverse, une prise de vue numérique peut tout aussi bien être tirée en argentique. Notons au passage que les photographies numériques que nous donnons à développer dans des magasins standards sont aujourd'hui majoritairement tirées en

---

[111] Chantal Pontbriand , *Mutations : Perspectives sur la photographie*, Steidl/Paris Photo 2011, p. 149

[112] Vilèm Flüsser, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004, p. 53

argentique, pour des raisons économiques puisque la chimie revient moins chère que l'encre. Comme l'explique Jean-Christophe Béchet :

> En numérique, il n'y a pas besoin de scanner les photographies, mais le tirage est effectué de la même manière, avec le même papier et la même chimie. Bien évidemment, c'est de l'argentique automatisé, le principe étant que la photographie numérisée est projetée sur un papier, puis révélée, puis fixée. Le mot argentique signifie simplement ici que la photographie n'est pas imprimée mais tirée. La technologie argentique est tellement éprouvée, et on dispose encore de tellement de machines que le tirage argentique ne revient pas cher.[113]

Il faudrait néanmoins distinguer le noir et blanc de la couleur. En effet, pour le noir et blanc, le tirage fait à la main garde une matière spécifique et plus artisanale. En ce qui concerne la couleur, que la machine soit argentique ou numérique, cela ne fait pas une grande différence, si ce n'est que l'impression numérique offre beaucoup plus de possibilités et se conserve beaucoup mieux.

Ainsi, une image photographique ne naît qu'à la fin du processus photographique, lorsqu'elle se donne à voir sous une forme et un support qui lui sont spécifiques, et qui lui donnent quelque part, le statut d'un original. En effet, si nous changeons un ou plusieurs paramètres techniques de la production d'une image, nous changeons également l'image. C'est donc la mise en œuvre finale qui détermine l'existence d'une image photographique. En ce sens, nous pourrions dire que l'image photographique fonctionne comme un morceau de musique : de même que la partition n'est pas identique au morceau car elle n'est pas audible mais silencieuse, le prototype d'image n'est pas identique à l'image photographique car il ne se donne pas à voir au regard, mais se présente sous la forme de données photographiques de l'image. L'image photographique est donc une interprétation des données contenues dans le prototype d'image. Dès lors, si un dispositif photographique rend possible la « prise » photographique, il ne fait qu'inaugurer le processus du « faire » photographique.

B. Entre prendre et faire : tout le monde n'est pas photographe

Il semblerait bien que le propre de l'hypermodernité photographique, ce soit une offre gigantesque en termes de choix d'outils photographiques, de manières de l'utiliser et de quoi faire de ses « prises de vue ». N'importe qui peut désormais prendre n'importe quoi en photographie avec n'importe quel outil et n'importe comment. Or, n'importe qui n'est pas photographe pour autant. Nous l'avons vu, ce n'est pas la capture d'une photographie qui crée une image photographique,

[113] Propos recueillis lors d'une interview le 30 mars 2013

mais bien les choix subjectifs qui sont opérés tout au long du processus photographique et qui déterminent la texture, la matière, la forme ainsi que le rendu de l'image.

Il faudrait ajouter que ces choix débutent même avant la prise de vue, dès le choix de l'outil photographique, car, loin d'être neutre, l'appareil photo influence la manière de photographier ainsi que le rendu de l'image. Il y a mille sortes d'appareils photo et nous pouvons dire que chacune d'entre elles induit une expérience technesthétique particulière. En effet, l'appareil photo, selon ses caractéristiques physiques, selon la technologie qu'il utilise, selon son type de viseur, ou encore selon l'objectif qui lui est associé (pour ne citer que ces quelques critères essentiels), détermine un format, une certaine psychologie ou plutôt un certain mode de penser l'image, ainsi qu'un regard spécifique sur le monde. Dans cette mesure, le choix de l'appareil photo s'avère essentiel pour l'utilisateur qui cherche à avoir une démarche artistique. Dès lors, il faudrait distinguer parmi les utilisateurs, ceux qui choisissent leur outil uniquement selon des critères pratiques, et ceux qui se posent véritablement la question de l'outil, en investissant dans un appareil photo qui correspond à leur physique, à leurs besoins et à leur esthétique personnelle. Pour certains, en effet, l'outil photographique est utilisé comme un outil d'expression, tandis que pour d'autres, il ne représente qu'un outil de communication, qui leur sert uniquement à produire des informations visuelles. Ces derniers peuvent donc être amenés à choisir leur outil parmi toutes les technologies photographiques encore possibles actuellement, et pas simplement dans le domaine du numérique. Il s'agit là d'une première distinction fondamentale, qui établit une frontière entre les différents utilisateurs de la photographie.

D'autre part, nous avons vu que pour faire une image photographique, il est nécessaire d'aller jusqu'au bout du processus photographique. Dans l'usage que fait le grand public de la photographie, nombreux sont ceux qui ne font que prendre des photographies (« des photos ») et qui s'arrêtent au milieu du processus. Il y a sans doute là une seconde distinction à établir entre le photographe et l'amateur lambda. Comme le souligne à juste titre Jean-Chritophe Béchet : « quelqu'un qui pense avoir terminé son travail après avoir appuyé sur le bouton ne va pas jusqu'au bout d'une démarche artistique [114]». Le photographe, lui, est celui qui pense ses images avant de les faire, et qui réfléchit au papier, au format, ainsi qu'à l'exposition de ses images. Il produit donc bel et bien des images photographiques . Dans cette mesure, l'amateur qui prend des photographies et qui les travaillent ensuite sur son ordinateur sans jamais faire de tirages, même s'il cherche à faire reconnaître ses photographies en les mettant sur un site internet, ne fait pas le même travail qu'un photographe. Les

[114] Propos recueillis au cours d'une interview le 8 avril 2013

photographies, lorsqu'elles sont visualisées sur un écran, n'ont ni le même calibrage, ni le même format, ni la même définition en fonction de l'écran sur lequel nous les voyons. C'est pourquoi, si le photographe peut promouvoir son travail par internet, sa démarche de photographe consiste à aller au-delà de la visualisation de ses images sur un écran ; autrement dit, à aller jusqu'à la mise en œuvre de ses images.

Pour ce faire, le photographe procède à ce qui est appelé dans le jargon photographique « l'éditing », c'est-à-dire la sélection de ses images. Ce travail de sélection après la prise de vue est un peu comme le purgatoire du photographe ; c'est en quelque sorte son deuxième travail. À ce stade du processus, il décide de choisir parmi toutes les photographies qu'il a prises, celles à qui il va donner vie. Jean-Christophe Béchet le confirme : « le travail quotidien du photographe est de se demander comment sélectionner et assembler ses photos, c'est-à-dire comment ordonner des fragments pour en faire un petit tout ». Ce petit tout peut prendre différentes formes : soit la forme papier qui sera exposée, soit la forme papier qui sera imprimée dans un livre ou un album, soit la forme d'un diaporama qui sera projeté. L'éditing ne sera donc pas le même en fonction de la destination des images.

Il semble alors que ce soit justement la finalité des images qui définisse le statut du photographe. La question de savoir pourquoi il prend des photographies et ce qu'il veut en faire est déterminante. Aujourd'hui, lorsque nous évoquons le terme de photographe, nous ne savons pas bien ce qu'il veut dire car il recouvre plusieurs métiers et plusieurs champs. C'est pourquoi il faut toujours lui ajouter un qualificatif pour savoir de quoi nous parlons. Il y a les photoreporters, les photographes commerciaux, les photographes artistes, les photographes amateurs, etc... Les qualificatifs déterminent en quelque sorte des frontières parmi les photographes et permettent ainsi de penser les différents champs d'application de la photographie.

Cela dit, il nous semble pertinent d'établir une distinction entre les photographes qui pratiquent une photographie appliquée et ceux qui pratiquent une photographie libre, c'est-à-dire entre les photographes professionnels qui répondent à une commande et les photographes artistes qui définissent eux-mêmes leur projet artistique. La démarche n'est pas du tout la même. En effet, le travail du photographe professionnel est essentiellement de rassurer son client. « Le commanditaire ne sait pas toujours vraiment ce qu'il veut, nous dit Gil Le Fauconnier, puisque dans la plupart des cas, il n'a pas une véritable culture de l'image. Il faut donc cerner ses attentes, qui ne dont pas toujours formulées, et lui proposer un produit fini qui le satisfasse.[115] » En ce sens, le photographe

[115] Propos recueillis lors d'une interview le 19 mars 2013

professionnel opère des choix qui ne sont pas uniquement esthétiques, mais qui obéissent aux souhaits du commanditaire. À l'inverse, le photographe-artiste est totalement libre dans la création de ses images photographiques et n'a de comptes à rendre qu'à lui-même. Gil Le Fauconnier nous confie ainsi qu'il mène en parallèle de son travail professionnel, un projet photographique personnel, qu'il réalise en argentique pour bien marquer la différence, et dans lequel il peut cette fois s'exprimer librement. C'est ce à quoi sont amenés de nombreux photographes professionnels dès lors qu'ils veulent réaliser un travail photographique véritablement artistique.

Dès lors, nous pouvons dire que la photographie est un jeu entre la subjectivité du preneur de vue, un objet visé qui sera transmis comme image et le spectateur qui verra l'image. Il y a nécessairement un rapport de force qui s'établit entre les trois et qui, ce faisant, détermine le rôle et la place du preneur de vue. L'amateur lambda est celui qui s'efface au profit de la chose réelle qu'il photographie, ne cherchant à obtenir que des informations visuelles, des photo-souvenirs. Si le photographe s'efface au profit du spectateur, nous dirons alors qu'il se situe dans une pratique commerciale et professionnelle. En revanche, dès lors qu'il prend le pouvoir, le photographe se situe dans une pratique artistique, qui ne tient compte ni de l'objet photographié, ni de l'avis de personnes extérieures, qu'il s'agisse de clients, d'amis ou autres.

Pour bien nous rendre compte de l'impact de ce rapport de force sur le résultat final, comparons trois photographies de plage. Prenons une photo de plage sur un blog quelconque, typique d'une photo prise par un amateur lambda[116]: elle représente une famille en vacances à la mer, devant une sculpture de sable, que les membres de la famille viennent vraisemblablement de réaliser. L'essentiel ici est de produire un souvenir de vacances qui montre que la famille a été à la plage. Il n'y a aucun effort de cadrage, ni de composition, aucune recherche esthétique; juste la famille devant sa sculpture de sable. Si nous regardons maintenant une photographie de plage dans le catalogue d'une agence de voyage pour des lunes de miel[117], celle-ci présente tout autre chose. Le photographe professionnel qui l'a prise n'est pas mentionné, ce qui montre qu'il s'efface au profit de son client. Cette photographie présente un décor de rêve : le ciel est d'un bleu profond, presque sans aucun nuage, la mer est d'un bleu turquoise magnifique, le sable d'un blanc éclatant, et surtout, il n'y a rien ni personne sur cette plage paradisiaque hormis deux sièges face à la mer, qui n'attendent que deux tourtereaux. Photoshop est très certainement passé par là, et nous sentons bien que tout a été pensé dans la composition de l'image pour donner envie à celui qui la regarde de se rendre sur cette plage.

[116] Cf. Annexe 19

[117] Cf. Annexe 20

Étudions enfin une photographie de la série « Natural Habitants[118] », réalisée à la chambre par un photographe artiste de renom, connu précisément pour ses grandes photographies de plage (habituellement de 180x220 cm environ) : Massimo Vitali. L'image que nous avons choisie montre une plage remplie de monde et de parasols colorés avec un ciel gris, d'où surgit une structure métallique rouge. Elle est délicatement surexposée et prise depuis un point de vue élevé, ce qui donne l'impression que la plage s'étend à perte de vue. Ici, ce qui compte, c'est le jeu des couleurs et des formes ainsi que le jeu entre macro et microstructures.

La comparaison entre ces trois photographies montre bien à quel point la destination des photographies influence le preneur de vue dans sa manière de faire. Nous nous rendons compte que les photographies de l'amateur lambda et du photographe professionnel sont extrêmement monosémiques, c'est-à-dire qu'il n'y a qu'une seule lecture possible de l'image. À l'inverse, la photographie de Massimo Vitali a un sens très ouvert . Elle est polysémique ; l'interprétation est libre et chaque spectateur peut y voir autre chose. Ainsi, la photographie telle qu'elle est pratiquée par le grand public, mais également par les photographes professionnels, se rapproche d'avantage d'un langage visuel, tandis qu'une pratique esthétique de la photographie s'apparente à un art visuel.

En fin de compte, le statut du preneur de vue dépend essentiellement de la façon dont il utilise le médium photographique. Nous pouvons résumer par un schéma[119] les quatre grandes familles d'utilisateurs de la photographie. Du côté de ceux qui utilisent le médium photographique comme un outil de communication visuelle, nous trouvons les amateurs lambdas, très proches d'une pratique documentaire, ainsi que les photographes professionnels, qui laissent leur subjectivité de côté pour répondre à une commande. Du côté de ceux qui, au contraire, se servent du médium photographique comme d'un outil de création, il faut nommer les amateurs passionnés, qui veulent réaliser des images plus esthétiques, plus expressives, et les photographes artistes, qui eux, cherchent à faire en sorte que leurs images soient des photographies d'art. Reste à savoir ce qu'est une photographie d'art.

C. La photographie dans l'art contemporain : où est l'art photographique ?

Nous pouvons dire que depuis ses débuts, la photographie a toujours constitué pour l'art un contre-modèle. Elle a pu joué le rôle de refoulé de l'art, de paradigme de l'art , (notamment avec

[118] Cf. Annexe 21

[119] Cf. Annexe 22

Marcel Duchamp), d'outil de l'art (chez Francis Bacon et différemment chez Andy Wahrol) et de vecteur de l'art (dans les arts conceptuels et corporel et dans le Land Art), mais l'art photographique n'a jamais réellement réussi à s'imposer dans le domaine des Beaux-arts ; il plutôt a évolué dans une voie parallèle, étant l'Autre de l'art. Rappelons-nous la formule de Walker Evans qui disait : « La photographie n'a absolument rien à voir avec "l'Art". Mais elle est précisément un art pour cela. » Or, les années 1970-1980 semblent avoir été un tournant décisif. À partir de ces années-là, de nombreuses initiatives ont été prises pour légitimer la place de la photographie dans l'art que nous appelons aujourd'hui « art contemporain ».

En effet, les premières galeries de photographie voient le jour dans les années 1970, en même temps que les galeries d'art contemporain commencent à s'intéresser à la photographie. À la fin des années 1980, nous voyons apparaître la photographie dans les foires internationales d'art contemporain, notamment en 1989 dans la foire de Bâle, qui est considérée par le milieu de l'art contemporain comme la plus prestigieuse et la plus innovante. Néanmoins, il faut attendre 1997 pour que naisse la première foire consacrée exclusivement à la photographie : Paris Photo. D'autre part, nous pouvons également constater que les ventes aux enchères de photographies prennent leur véritable essor dans les années 1980, au moment précis où la photographie contemporaine rejoint la photographie historique au sommet du marché de l'art. Toutes ces initiatives ont dès lors favorisé l'entrée de la photographie sur le marché de l'art.

L'utilisation des lieux de diffusion traditionnels du marché de l'art a sans aucun doute contribué à qualifier la photographie comme œuvre d'art. Cependant, cela n'a pas été le seul facteur déterminant. En effet, pour être reconnue comme œuvre d'art, la photographie a dû adopter les critères de qualité en vigueur sur le marché de l'art. Autrement dit elle a dû se conformer à « la convention d'originalité » qui renvoie à trois critères : l'innovation, l'authenticité et la rareté (ou l'unicité). La question qui se pose d'emblée est de savoir comment un tirage photographique, qui est par définition reproductible et fondé sur la reproduction du réel, a pu s'adapter à cette convention d'originalité.

D'une part, pour que la photographie puisse se conformer au critère d'innovation, il s'est avéré nécessaire de la doter d'une histoire artistique ainsi que d'institutions muséales, garantes de la mémoire artistique. Or, c'est précisément dans les années 1970 que démarrent les signes de reconnaissance institutionnelles de la photographie. À la fin des années 1980, nous pouvons dire que grâce à la reconnaissance institutionnelle accordée par le musée, la photographie est entrée dans l'histoire de l'art au même titre que la peinture. Cette histoire de l'art photographique ainsi produite

donne désormais un repère commun sur lequel s'appuyer pour considérer le caractère plus ou moins novateur d'une photographie.

D'autre part, pour qu'une image photographique soit authentique, il faut qu'elle soit considérée comme le fruit d'un investissement total de l'artiste qui doit avoir un regard véritablement singulier et personnel. Le photographe doit donc être un auteur authentique (non un usurpateur) et bénéficier à ce titre de la protection du droit d'auteur. Si la jurisprudence française s'est longtemps interrogée sur le statut de la photographie, après différents atermoiements, elle stipule en janvier 1986 que le régime des œuvres photographiques relève des conditions générales accordées aux œuvres de l'esprit. Les œuvres photographiques se voient ainsi protégées par le droit d'auteur, qui notons-le, renvoie à l'authenticité du sujet et évoque l'idée d'une unicité de l'œuvre.

Or, l'unicité implique le concept d'original et nous savons que pour la photographie, il est possible de réaliser plusieurs tirages à partir d'une même matrice. Dès lors, il a fallu construire de la rareté en photographie, ce qui a pu se faire en établissant une hiérarchisation de valeur organisée autour d'un mètre étalon : le vintage. Comme l'explique Dominique Sagot-Duvauroux, le vintage, qui est un « tirage contemporain à la prise de vue, fait par le photographe ou sous son contrôle direct [120]», est considéré comme le tirage photographique qui a le plus de valeur. Viennent ensuite « le tirage original fait à partir du négatif original, mais qui peut être fait postérieurement par le photographe ou sous son contrôle », puis le retirage qui est effectué après la mort de l'auteur à partir du négatif original, et enfin, « le contretype, obtenu à partir d'une épreuve photographique re-photographiée ». A cette distinction s'ajoute une classification des tirages en fonction de leur destination. Nous trouvons au bas de l'échelle l'épreuve de lecture, c'est-à-dire le tirage intermédiaire réalisé par le photographe avant le tirage définitif, puis les tirages de presse, et enfin le tirage définitif dont la destination est l'exposition et qui constitue le tirage le plus rare. Chacun des critères que nous venons d'énumérer contribue à créer des raretés sur un marché de multiples.

Cela dit, il est intéressant de constater qu'au moment même où le numérique commence à gagner le champ de la photographie, autrement dit, au moment où la reproduction à l'identique d'une photographie est possible, une loi impose en France la signature et la numérotation des épreuves. En effet, le décret n°91-1326 du 23-12-1991 admet comme œuvres d'art les photographies qui ont été prises par l'artiste ou sous son contrôle, signées par lui, tirées par lui ou sous son contrôle, et numérotées dans la limite de trente exemplaires, tous formats et supports confondus. Cette loi fixe

[120] Dominique Sagot-Duvauroux , « La construction du marché des tirages photographiques », in *Études photographiques*, n° 22, sept. 2008 « Histoire d'un art moyen/ Les réseaux de l'art ».

en réalité une taxation différente pour les œuvres d'art qui se voient bénéficiées d'un taux réduit (5,5%) au lieu du taux normal des biens de consommations (19,6%). Or, les conditions stipulés par le décret de 1991 ne sont pas suffisantes, et afin que les photographes commerciaux et les photographes du dimanche ne puissent pas bénéficier du régime de TVA de faveur, une nouvelle instruction fiscale datant du 2 juillet 2003 établit de nouvelles conditions. Le photographe doit en outre : 1) faire preuve d'une intention créatrice manifeste ; 2) produire un travail ayant un intérêt pour tout public ; 3) « l'auteur de la photographie doit enfin prouver son statut professionnel, c'est-à-dire par l'exposition de ses œuvres dans des lieux culturels, des foires, des salons, des galeries [121]». Remarquons que le troisième point ne renvoie plus à l'œuvre mais au statut professionnel de son auteur, le photographe reconnu comme artiste authentique.

Ainsi, nous voyons que si la photographie a réussi à s'imposer sur le marché de l'art contemporain, c'est en adoptant la convention en vigueur sur le marché de l'art par la mise en place de règles formelles et informelles, promues tant par les acteurs du marché que par les institutions. La photographie s'est donc coulée dans un moule déjà existant, qui avait été défini à la fin du XIXe siècle, précisément pour éloigner la concurrence de la photographie alors en plein essor. L'inscription parfaite de la photographie dans le marché de l'art impose en ce sens un discours esthétique contestable qui repose sur une hiérarchie artistique plaçant le tirage signé et numéroté au-dessus de toute autre forme de présentation de l'image. Il s'agit d'une sorte d'original photographique à partir duquel peuvent être produits des tirages non-numérotés, des posters, des livres, des publications dans la presse, et bien d'autres produits dérivés. Les notions d'œuvre et d'auteur s'appliquent donc désormais à la photographie, lui permettant ainsi d'asseoir sa place au sein de l'art contemporain.

Cependant, en inscrivant la photographie dans le champ des Beaux-arts, toutes ses initiatives semblent avoir conduit, malgré elles, à l'effacement de l'identité de la photographie. En effet, si le tournant des années 1980 a permis de légitimer la photographie comme art, il a aussi favorisé la disparition des frontières entre la photographie et les arts plastiques. La photographie contemporaine, est ainsi devenue un matériau de l'art, un « art-photographie » qui se distingue de « l'art des photographes ». Cet alliage de la photographie avec l'art contemporain « rompt avec toutes les pratiques artistiques antérieures, en tant qu'il repose sur l'emploi assumé, pleinement assumé, et souvent exclusif, de la photographie ; en tant qu'il confère à celle-ci un statut original de matériau

[121] *Ibid.*

artistique.[122] » Nous assistons à un véritable métissage des arts plastiques, qui fusionnent et s'imbriquent avec la photographie. L'exposition que Michel Nuridsany organise à Paris en 1980 : « Ils se disent peintres, ils se disent photographes », consacrée à la photographie contemporaine, dit bien cette indétermination identitaire qui caractérise les bouleversements en cours dans les arts plastiques.

Ces bouleversements ont amenés Jean François Chevrier à dire qu'il y aurait d'un côté les «artistes utilisant la photographie » qui s'inscrivent d'emblée dans le champ des arts plastiques, et de l'autre les « photographes purs », praticiens d'un médium spécifique, ou du moins structuré par son histoire. Dominique Baqué, lui, donne un nom à cette photographie des artistes : il l'appelle la « photographie plasticienne ». La distinction se joue dans la manière d'utiliser le médium photographique. Tandis que les artistes photographes ne se servent de la photographie que pour mettre en œuvre une idée artistique, sachant qu'ils auraient très bien pu choisir un autre support, les photographes artistes, au contraire, s'intéressent à la photographie pour elle-même, c'est-à-dire pour les matières et les formes spécifiques qu'elles permet d'obtenir. Par ailleurs beaucoup d'artistes photographes ne réalisent pas les photographies qu'ils utilisent, mais se servent de celles des autres. En ce sens, ils n'apparaissent effectivement plus dans une démarche photographique. La distinction entre ces deux démarches artistiques rappelle étrangement le débat qui accompagne l'art photographique depuis ses débuts , à savoir celui qui oppose les partisans d'un art pur à ceux qui prônent un art hybride. Querelle de définition qui resurgit sans fin, comme si le mot « photographie » ne pouvait pas supporter la duplicité.

En outre, la venue de la technologie numérique dans l'art contemporain a mis un terme aux oppositions et aux frontières qui fondaient les distinctions entre les différents médiums. En remplaçant les outils spécifiques des médiums visuels par l'ordinateur et en les dotant d'un code génétique commun formé de pixels, le numérique a favorisé « le passage d'un art disciplinaire à un art de procédés et d'hybridations [123]», impliquant que tous les médium ne soient plus que divers instruments de l'art. Dès lors, actuellement, nous pouvons dire que l'enjeu de l'art photographique ne se situe plus tellement dans une scission entre photographie d'art et art photographique. En effet, ces deux pratiques se recoupent désormais, de plus en plus d'artistes contemporains utilisant le médium photographique comme support, et les photographes ayant aujourd'hui une vraie connaissance de l'art contemporain. L'enjeu véritable qui se profile derrière cette distinction se situe en réalité au

[122] André Rouillé , « la photographie des artistes : un autre art dans l'art », in *Photographie contemporaine et art contemporain*, Soulages François et Tamisier Marc (dir.), Klincksieck, 2012, p. 88

[123] Marc Tamisier , *Sur la photographie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.90

niveau de la dissolution des frontières entre les arts. Ce qu'exprime très bien Michel Pouivert, en disant :

Ce qui se joue, radicalement, à travers cette ligne de partage dorénavant constituée, n'est rien d'autre que la fin de l'autonomie du champ photographique. Et de cette fin de l'autonomie, il convient d'évaluer à leur juste mesure les conséquences : avec l'entrée de la photographie dans le champ des arts plastiques s'ouvre la possibilité – que déploiera *ad infinitum* le post-modernisme – de l'hybridation, du mélange et du métissage, la contamination des médias les uns par les autres constituant sans nul doute l'une des principales déterminations de l'art contemporain[124].

Dès lors, l'art photographique se trouve dilué dans le magma des arts visuels. Le Paris Photo 2012 en est l'illustration même ! La tendance de la photographie contemporaine est un glissement entre les genres, entre les arts, si bien que nous ne savons plus à quoi nous avons affaire. Photographie, peinture, œuvre artistique, installation ? Les démarches artistiques dans le champ de la photographie se multiplient mais nous sommes à court de dénominations. Il semblerait que si nous pouvons encore parler de photographie dans l'art contemporain, ce soit uniquement parce qu'elle est nommée, désignée, présentée dans un lieu qui lui est consacré, et non plus en raison de ce que les photographes produisent. Si une œuvre est présentée dans un festival de photographie, nous dirons qu'il s'agit d'une photographie, sous une forme ou une autre, quitte à renouveler notre conception de la photographie. Paris Photo le démontre parfaitement. Les évolutions et les écritures photographiques se sont démultipliées de manière extraordinaire, nous faisant prendre conscience de la diversité des langages photographiques. Néanmoins, face à cet univers de la photographie d'art dépourvu de frontières et où tout alors semble possible, nous ne pouvons nous empêcher de nous poser cette question : la définition de la photographie comme art est-elle extensible à l'infini ou réclame-t-elle un rétablissement de ses frontières ?

Si nous affirmons qu'il n'est pas nécessaire de redessiner les frontières de l'art photographique, c'est que nous pensons qu'un festival de photographie n'a plus de spécificité. Dans ce cas, à quoi sert encore d'utiliser le mot « photographie » ? Parlons simplement d'arts visuels et acceptons alors que la photographie n'existe plus par elle-même, mais qu'elle soit devenue de l'art contemporain. Cependant, si nous continuons de penser que cela a encore un sens d'écrire une histoire de la photographie en 2013, avec des photographes actuels, nous sommes nécessairement obligés de penser des limites. Selon Jean-Christophe Béchet, l'idée d'abolir toutes les frontières en art est intellectuellement séduisante, puisque les artistes cherchent sans cesse à transgresser les limites. « Or, pour pouvoir les transgresser, encore faut-il qu'il y ait des limites ![125] ». D'autre part,

[124] Michel Pouivert , *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p.13

[125] Propos recueillis lors d'une interview réalisée le 8 avril 2013.

«si on ne met pas de limites, on a l’impression que tout se vaut, que tout est mis au même niveau alors que ce n’est absolument pas le cas. » La question des frontières semble alors se poser aussi bien du côté de la pratique que du côté de l’analyse. En effet, les photographes ont besoin de cerner les limites du champ de la photographie pour pouvoir se situer et savoir quand ils n’agissent plus uniquement en tant que photographes, autrement dit quand ils sont à la limite de l’art photographique. De même, du côté de l’analyse, l’établissement des frontières s’impose pour pouvoir juger une œuvre photographique à sa juste valeur et pouvoir l’apprécier en tant que telle.

Nous avons vu que ce sont les lieux dans lesquels les œuvres photographiques sont exposées qui leur attribuent leur statut. Dès lors, il semble nécessaire d’évoquer le rôle des commissaires d’exposition dans l’établissement des frontières de la photographie. Le commissaire, également appelé curateur, est un intervenant extrêmement important puisqu’il est la personne qui, justement, sélectionne parmi les œuvres proposées par des photographes, celles qu’il juge dignes d’intérêt pour être exposées et qui méritent donc le statut d’œuvres photographiques selon lui. Ce sont les commissaires qui vont permettre en quelque sorte aux photographes d’exister et d’accoucher de leur travail. Leur rôle est d’autant plus important que du fait même qu’ils réunissent et présentent ce qu’ils considèrent comme faisant partie de la photographie, ils dessinent nécessairement certaines frontières avec leur subjectivité. Interviennent ensuite les critiques qui valident ou non ces choix.

***

Ainsi, à travers cette immersion dans l'univers photographique, nous avons pu prendre la mesure des secousses sismiques qu'il a subi depuis les années 1980 et considérer toute la diversité et la confusion qui s'y trouve aujourd'hui. Nous avons voulu montrer à quel point le concept de photographie est devenu vague, et réclame, pour retrouver du sens, une redéfinition des frontières au sein des réalités photographiques. Quelques mises au point nous sont alors apparues essentielles. D'une part, nous avons reconsidéré l'image photographique en cherchant ce qui en fait une image singulière. De là, il résulte qu'une image photographique se présente sous la forme d'une image unique, immobile et muette, qui n'apparaît qu'au terme d'un processus photographique, mise en œuvre par un photographe. Ce processus, rappelons-le, débute par une prise de vue et s'achève par la mise en forme du tirage photographique. L'image photographique ne peut donc être appréhendée qu'à partir des notions de réel, d'appareil photo, de photographe et de spectateur.

Par ailleurs, il a fallu préciser la complexité du travail d'un photographe afin de légitimer son statut et de le différencier des milliards d'utilisateurs de la photographie que nous sommes tous aujourd'hui. À la différence de tout amateur lambda qui ne cherche qu'à récolter des informations visuelles, le photographe est d'abord celui qui pense l'image photographique en terme de projet, et qui met tout en œuvre pour le réaliser, accompagnant ainsi son image du début à la fin du processus de création. Cela dit une différence notable distingue le photographe professionnel du photographe artiste : elle se situe au niveau de la plus ou moins grande liberté dans l'élaboration du projet photographique. Tandis que le premier répond à une commande, le second s'avère entièrement libre de ses mouvements. En ce qui concerne l'amateur passionné qui pratique la photographie de la même façon qu'un photographe artiste, il ne peut pour autant obtenir ce statut spécifique qui ne s'acquiert que par la présence des images photographiques sur la scène de l'art.

Cette scène de l'art photographique est d'ailleurs apparue bien complexe à appréhender dans le monde de l'art contemporain. Ballotée entre convergences, hybridations et déspécifications, la photographie dans l'art contemporain semble avoir perdu toute identité propre. Les frontières entre les arts se sont éclatées pour ne laisser apparaître qu'un immense magma d'arts visuels. Pourtant, le terme de photographie est toujours employé. Pour cette raison, même s'il faut repousser les limites du champ photographique, il s'avère nécessaire d'en redessiner les contours afin de retrouver des repères et se situer. L'appréciation des œuvres photographiques s'en sera que meilleure. Dès lors, plutôt que de vouloir faire entrer l'art photographique dans une catégorie abstraite, nous pourrions plutôt essayer de penser ce que peut être la communauté des auteurs-photographes, autrement dit la communauté des photographes qui sont présentés sous ce nom et qui se revendiquent comme tels.

II

Au sein de la communauté des auteurs-photographes

Désormais, nous en savons un peu plus sur ce que nous pouvons considérer comme une œuvre photographique. Il s'agit de l'actualisation (en lieu et forme) du projet d'une image photographique, conçu et mis en œuvre par un sujet qui se revendique artiste, c'est-à-dire comme auteur de l'œuvre qu'il présente. Pour penser l'art photographique, tel qu'il existe en ce début du XXIe siècle, il nous faut alors faire place aux discours des auteurs-photographes, et étudier leurs démarches ainsi que les œuvres photographiques qu'ils présentent. En procédant de la sorte, nous espérons ainsi déterminer ce qui caractérise la communauté actuelle des auteurs-photographes, principale garante de l'existence d'un art photographique, et comprendre son mode de fonctionnement.

A. Une communauté de préoccupations photographiques communes

Demandez à un n'importe quel auteur-photographe actuel pourquoi il se dit photographe ; dans sa réponse, il évoquera à coup sûr l'idée qu'il peut se revendiquer comme tel car ce qu'il produit n'a pas d'autre finalité que d'être une image photographique. Ainsi, c'est lorsque Chuck Close s'est rendu compte que la photographie n'était plus pour lui un simple outil documentaire mais bel et bien une œuvre autonome qu'il a pu se dire qu'il était alors devenu photographe. Ses mots en témoignent :

J'ai commencé à prendre des photographies dont je savais pertinemment que je ne ferais pas de tableau. C'est ainsi que j'ai commencé à accepter à contrecœur l'idée que, si je faisais des photographies qui n'avaient aucune autre utilité si ce n'est d'être des photographies, bon sang , je devais être photographe.[126]

Aussi est-il frappant de constater que des photographes tels que Jean-Christophe Béchet, Cédric Delsaux ou encore Denis Baudier, dont les œuvres n'ont absolument rien en commun si ce n'est d'être photographiques, s'accordent tous sur ce point : ils n'auraient pas pu produire leurs œuvres autrement que par la photographie. C'est donc au médium lui-même qu'ils semblent être attachés. Et

[126] Chuck Close, cité dans *Après la photographie ? : de l'image argentique à la révolution numérique*, Quentin Bajac Paris, Gallimard, 2010, p.146

de là, à l'outil photographique par excellence, à savoir l'appareil photo, ou plutôt leurs appareils photo, ceux qu'ils ont choisi pour compagnons de vie. L'appareil photo leur donne une justification pour s'intéresser à des choses du monde, qu'ils n'auraient pas forcément rencontrées, ou découvertes, ou tout simplement trouvées intéressantes, s'ils n'avaient pas eu avec eux leur appareil photo. Comme le dit Jean-Christophe de manière métaphorique, « nous ne faisons pas les mêmes rencontres lorsque nous sommes accompagnés que lorsque nous nous promenons seuls. [127]»

L'outil photographique a par ailleurs la particularité de permettre au photographe d'avoir un pied dans le réel, et un autre en dehors de lui. C'est pourquoi le photographe ne peut jamais se défaire complètement de la question du réel. Il traite nécessairement du réel avec un outil mécanique et industriel, que ce soit pour en parler, pour s'en échapper, pour en jouer ou encore pour le transgresser. Dès lors, avant toute chose, le photographe est amené à définir sa distance proprement photographique avec le réel, autrement dit, à déterminer ce qui, dans le réel, est pour lui intéressant à traduire en langage photographique. En effet, celui qui est véritablement photographe se préoccupe en premier lieu de savoir ce qu'il va photographier ; en cela il définit un cadre, plus ou moins précis, qui délimite ce qui l'intéresse. Il peut s'agir de lieux déserts, de lieux urbains, de foules, de personnes, de détails architecturaux, d'animaux, *etc*... Souvenons-nous de ce que disait Luc Delahaye pour expliquer sa démarche de photographe : « Je regarde ce qui m'entoure et je trouve qu'il y a des choses plus importantes que d'autres : cette hiérarchie est le produit de ce que je suis [128]». Le photographe est sans donc à la recherche d'une distance qui lui correspond pour traiter du réel.

Lorsqu'il est parvenu à déterminer cette distance, vient alors la question du comment : comment traiter le sujet qui l'intéresse en tant que photographe. En effet, le photographe capte des forces, des mouvements, des intensités, visibles ou non, mais pour les retranscrire, il ne dispose que de la surface plane du tirage, qui ne restituera ni les sons, ni les odeurs. Dès la prise de vue, le photographe effectue une traduction du réel par le biais de l'appareil photo, qui le mouline et en retranscrit quelque chose : non plus le réel tel qu'il a été vu, mais déjà une image. Or, il faut que l'image photographique fonctionne par elle-même. Le but pour un photographe reste tout de même d'ordre esthétique : celui de produire des images personnelles qui plaisent, qui touchent, qui bousculent, ou dirons-nous encore des images qui « parlent ». En ce sens, l'art du photographe est de repérer dans ce qu'il voit des éléments qui pourrait avoir un intérêt une fois traduits de manière

[127] Propos recueillis lors d'une interview réalisée le 15 novembre 2012.

[128] *Art-Press*, n°306, novembre 2004

photographique. Il est fascinant de constater que face aux mêmes situations, face aux mêmes lieux, aux mêmes personnes, le visible est interprété différemment selon le photographe. Il y a une richesse inouïe d'interprétations photographiques.

Ce qui intéresse alors le photographe, c'est la représentation proprement photographique, et donc nécessairement, la matière photographique. En d'autres termes, le photographe cherche à interpréter le visible par les moyens qui sont spécifiques au médium photographique. Dès lors, il ne rencontre pas les mêmes les mêmes problématiques qu'un peintre ou qu'un cinéaste. Si le photographe se pose des questions de cadrage et de lumière, de même qu'un cinéaste, il se les pose dans le but de produire une image plate, unique, immobile et silencieuse, qui fonctionne de manière autonome. Ainsi, « le photographe est une sorte de capteur et, de même qu'un écrivain essaye de faire ressentir des choses par son écriture à partir d'éléments qu'il a puisé dans le réel, le photographe essaye de faire ressentir des choses au moyen d'une écriture photographique, à partir des éléments du réel qu'il a saisi. [129]»

Certaines photographies nous font ressentir le silence, d'autres le climat, d'autres encore l'euphorie, *etc*... Si le tirage final est effectivement une surface plate, il parvient néanmoins à créer de la profondeur grâce aux outils photographiques. Bien-sûr, pour créer de la profondeur dans son image, le photographe se sert de la perspective et de lignes fuyantes, comme le fait le peintre, mais il dispose également d'outils typiquement photographiques tels que le flou, le net et la profondeur de champ. À cela s'ajoutent encore d'autres questions de rendu photographique : le noir et blanc ou la couleur, la saturation des couleurs, le grain, *etc*... Puis viennent enfin les questions de mise en forme : le tirage ou l'impression, le support, le format et la présentation. Le photographe se doit donc de maîtriser un véritable « langage » photographique pour donner corps à ses images. Il s'inspire dès lors de ceux qui l'ont précédé ou qui utilisent à la même époque que lui ce langage spécifique. Jeff Wall écrit ainsi : « J'ai réalisé que je devais étudier les maîtres dont le travail, que ce soit en photographie ou dans d'autres formes d'art, ne violaient pas les critères de la photographie mais soit les respectaient explicitement, soit avaient une quelconque affinité avec eux. [130]»

La communauté des auteurs-photographes apparaît alors comme une communauté de points de vue, d'intérêts proprement photographiques partagés par des artistes qui se posent la question du réel, de leur époque, ainsi que de la représentation au moyen d'outils photographiques. À ce titre, Jean-Chritophe Béchet évoque sa rencontre avec Jean-Michel Fauquet, qui lui, peint sur ses

[129] Propos de Jean-Christophe Béchet, recueillis lors d'une interview le 8 avril 2013.

[130] Jeff Wall , *The Crooked Path, Catalogue*, Bozar Books et Ludio, Bruxelles, 2011, cité in *Mutations : Perspectives sur la photographie.*

photographies et ne se revendique pas photographe. Pourtant, dans leur discussion, ils n'ont fait que parler de problématiques photographiques. C'est pourquoi, même si la photographie n'est pour Jean-Michel Fauquet qu'une étape intermédiaire, Jean-Christophe Béchet ne peut s'empêcher de le considérer comme un photographe, comme un frère, car il poursuit une logique proprement photographique. Ce n'est donc pas un hasard si ses photographies peintes ont pu être exposées à la Maison Européenne de la Photographie. Les auteurs-photographes semblent se reconnaître entre eux, comme les membres d'une même famille, avec leurs divergences bien-sûr, mais une histoire et une culture commune : celle de la photographie. Pour faire partie de cette grande famille et y être reconnu, il faut donc partager certaines valeurs et certaines conceptions du « faire » photographique. Être photographe, finalement, pour ceux qui le sont cela s'avère être quelque chose de « viscéral », autrement dit une certaine manière photographique d'appréhender le monde extrêmement intuitive. Évidemment, chaque photographe a sa manière personnelle de saisir la réalité au moyen de la photographie, et c'est ce qui en fait toute la richesse. Voilà pourquoi, au sein des auteurs-photographes contemporains, il faut malgré tout opérer des distinctions dans leur manière de concevoir la photographie.

B. Chemins d'une écriture de l'invisible : entre document poétique et fiction du réel

Le but, pour un photographe, n'est jamais de montrer ce que n'importe qui peut voir, sinon la photographie n'aurait pas grand intérêt. Tous les photographes s'accordent sur ce point : leur objectif est de créer des nouvelles visibilités de type photographique, en montrant non pas le visible, mais l'invisible, à partir d'éléments du visible. C'est là que les routes se séparent entre deux grandes familles de photographes. En effet, il y a ceux pour qui la vision photographique montrera une réalité du monde que l'œil nu, non appareillé et non sensibilisé, ne voit pas, ou du moins qu'il ne voit pas de cette manière-ci – et ceux pour qui la vision photographique se conçoit comme l'invention d'une scène, qui ne peut tout simplement pas être vue dans le monde réel puisqu'elle est issue de l'imagination créatrice du photographe. Entre l'imperceptible et l'insaisissable se tient donc l'écriture photographique, qui ne peut jamais, ni totalement s'emparer du réel, ni totalement s'en échapper. Comme le dit le critique Christian Cajolle : « La photographie est toujours partagée. Elle dépend du réel comme de la subjectivité[131] », ou encore « la photographie n'est qu'un processus

[131] Cité par Robert Pujade dans *Art et Photographie. La critique et la crise*.

d'abstraction du réel pour inventer des espaces photographiques dont le référent réel devient un simple prétexte à l'image[132] ». En effet, si une image photographique a pour point de départ le réel, dès lors qu'elle est coupée de son contexte de réalité, elle acquiert une indépendance de sens qui l'institue comme image, c'est-à-dire comme évocation contre la réalité elle-même.

De cette façon, une image photographique peut être véridique, c'est-à-dire représenter quelque chose qui s'est réellement produit, ou non-véridique, en ce qu'elle montre de manière explicite quelque chose qui n'a jamais eu lieu. Cependant, elle peut aussi être fictive lorsqu'elle représente quelque chose qui n'est jamais arrivé mais qu'elle fait croire au contenu de la représentation. La vérité d'une image photographique est donc à distinguer de son réalisme, car une photographie fictive peut être beaucoup plus réaliste qu'une photographie véridique. La preuve en image : *La Chambre détruite*[133], de Jeff Wall, qui est une mise en scène, une pure construction de l'artiste, paraît pourtant plus réaliste que les photographies de la série « Infra [134]» de Richard Mosse, qui elles, se veulent au contraire documentaires en représentant la situation de guerre au Congo. La photographie de Jeff Wall présente une chambre dévastée dont on ne sait rien d'autre que ce qui est montré : une chambre de jeune fille, son intimité violée, ses bijoux répandus par terre, le matelas éventré, les murs dépolis, *etc*... Le réalisme est frappant car tout spectateur est porté à croire à la réalité de cette scène alors qu'elle n'est qu'artifices. Au contraire, la photographie de Richard Mosse nous interpelle par ses couleurs surréalistes, qui sont le résultat de l'utilisation d'un film infrarouge. Par ses teintes rosacées, elle présente un aspect visuel poétique étonnant, tandis qu'elle se veut être un témoignage du conflit congolais. C'est donc la dimension du genre (documentaire ou fiction) et non pas la dimension de la représentation, qui détermine si une œuvre photographique est véridique ou fictive.

Dès lors, la vérité photographique s'institue par un contrat de confiance entre l'artiste et le spectateur. Le photographe se doit d'expliciter son rapport au réel, car le spectateur jugera son travail pertinent ou non, cohérent ou non, seulement en ayant connaissance des conditions dans lesquelles ses photographies ont été prises. En effet, l'interprétation d'une image photographique ne sera pas la même selon que le contenu de la représentation soit issu d'un réel préexistant, ou né de l'imagination de l'auteur-photographe. C'est en ce sens que nous pouvons dire que l'effet de réel rattrape toujours le photographe, même lorsque celui-ci cherche à s'en affranchir le plus possible. Face à une photographie, le spectateur ne peut s'empêcher de se poser la question du réel, celle de savoir si ce

[132] *Ibid.*

[133] Cf. Annexe 23

[134] Cf. Annexe 24

qui est représenté a réellement eu lieu ou non. En cela, il semble que ce soit une spécificité de l’art photographique. Pour reprendre l’exemple qu'a donné Jean-Christophe Béchet et qui apparaît très explicite: si nous regardons une peinture représentant la fusion d’un concombre avec une poire et dont la légende indique « Tchernobyl », nous ne penserons pas pour autant que ce fruit a réellement été produit par la catastrophe nucléaire. Or, la question se pose en revanche s’il s’agit d’une photographie qui présente un tel fruit. Inévitablement, notre imaginaire fonctionnera différemment selon que cette fusion de fruits existe véritablement dans la réalité et ait été photographiée par l’artiste, ou selon qu’elle ait été créée par l’artiste lui-même en fusionnant deux photographies.

L’écriture photographique a ainsi la singularité de mêler fiction et réalité, c’est-à-dire de n’être jamais ni tout à fait un document brut, ni tout à fait une pure invention. Elle repose sur la dialectique entre objectivité et subjectivité, ce qui oblige l’auteur-photographe à choisir où mettre le curseur de sa subjectivité par rapport au réel. Il peut choisir de se rapprocher d’une vision neutre de la réalité, une vision qui colle au plus près du réel, et en ce sens s’effacer le plus possible pour laisser place à ce qui est montré ; ou alors, il peut vouloir exprimer sa vision imaginaire de la réalité, en se détachant le plus possible du réel. La démarche de l’auteur-photographe se situe donc toujours quelque part entre le document poétique et la fiction du réel, c’est-à-dire entre une réalité construite et une réalité fictionnelle. La différence fondamentale entre ces deux voies possibles de l’écriture photographique se situe au niveau d’une volonté de mémoire du présent. Ceux que nous pouvons appeler photographes du réel veulent montrer à quoi ressemble le monde dans lequel ils vivent ; ils travaillent en ce sens pour les générations futures dans l’esprit d’une mémoire collective. À l’inverse, les photographes de fiction du réel travaillent dans l’instant ; ils interrogent le présent, le malaxe jusqu’à l’en faire disparaître, et cherchent à le comprendre, à l’appréhender en le mettant à distance.

La photographie apparaît alors comme un jeu subtil entre fenêtre et miroir, entre transparence et opacité. En effet, l’auteur photographe peut utiliser le médium photographique comme un outil d’exploration du monde, dans le but de découvrir une vérité, mais il peut tout aussi bien s’en servir comme un outil d’absorption du monde, afin de construire une vérité. Cette scission entre ces deux conceptions de la photographie se retrouve au sein de la communauté des auteurs-photographes au niveau de leur rapport au monde. Être photographe, c’est en quelque sorte regarder le monde comme une représentation théâtrale . Dès lors, soit le photographe agit comme un metteur en scène en intervenant sur la représentation elle-même, soit il agit comme un spectateur actif en essayant de l’interpréter et de lui donner du sens par son regard appareillé. Cela dit, il peut aussi être à la fois metteur en scène et acteur, notamment pour ce qui concerne les photographies de l’intime, devenant par là, spectateur de sa propre image.

Là encore, l’art photographique semble reposer sur une dialectique : celle du hasard et de la maîtrise. La démarche du photographe est une oscillation permanente entre la volonté de maîtriser les éléments du réel et celle de les laisser advenir dans le cadre de la photographie. Nous pourrions dire qu’elle alterne entre un agencement molaire et un agencement moléculaire, entre le cadrage et la composition, tous deux intimement liés dans la photographie. Certains privilégient la saisie de configurations dans le réel, et s’approprient cette sorte de « tableau involontaire » pour l’intégrer à leur univers personnel. C’est là la voie qu’ont suivie les grands photographes du début du XXe siècle mais elle est aujourd’hui libérée du poids de la tradition photographique. D’autres photographes choisissent plutôt de s’emparer de certains éléments du réel pour les assembler et les agencer de manière à construire un univers fictionnel qui leur est propre. En ce sens, chaque photographe est en quelque sorte amené à construire son propre « diagramme photographique » (qui évolue plus ou moins) à partir des possibilités que lui offre le médium photographique. Nous présentons ainsi un exemple de ce à quoi pourrait ressembler un diagramme photographique[135], qui s’inspire des diagrammes de personnalité. L’art photographique est donc une question de bonne distance et de bonne mesure ; non pas la meilleure distance et la meilleure mesure, mais celles qui correspondent le mieux au photographe, ou devrions-nous dire, celles qui correspondent le mieux à sa vision du monde.

C. Vision photographique dans l’air du temps

Nous parlons de vision photographique du monde, or, il ne faut pas oublier que les photographes sont avant tout des individus soumis à l’air du temps. Ils ne sont pas déconnectés les uns des autres, au contraire, ils s’influencent mutuellement et sont imprégnés par le contexte aussi bien technologique, que pratique et théorique dans lequel ils vivent. Il est frappant de constater l’influence directe de l’origine géographique sur la vision du monde des photographes. En effet, de nombreuses écoles de pensées existent dans l’art photographique. Certains pays apparaissent plus surréalistes, d’autres plus matérialistes, ce qui se ressent dans la photographie. Depuis quelques années, nous pouvons par exemple découvrir une scène photographique indéniablement chinoise, dont la vision se fait plus critique et polémique. Il y a donc des tendances dans l’art photographique.

Néanmoins, il y a plus étonnant encore que l’influence de la géographie sur la vision photographique : c’est l’influence du contexte historique. Les photographes de notre époque, celle de

[135] Cf. Annexe 25

l'hypermodernité, du contexte numérique et de l'art contemporain pratiquent en effet leur art sous un nouveau paradigme de la vision photographique. Au XIXe siècle, rappelons-nous, la photographie, qui était alors appréhendée à partir de la technologie des chambres photographiques, avait imposé une vision structurée et posée sur les états de choses. Au XXe siècle, la conception de la photographie a reposé sur la technologie de l'instantané et a ainsi érigé un regard fragmenté et instantané en paradigme visuel. Aujourd'hui, sous le règne de la technologie numérique, le paradigme de la vision photographique semble être une « vision globale et dispersée[136] », pour reprendre les termes de Marc Tamisier. L'esthétique de la photographie contemporaine paraît effectivement se fonder sur la dialectique entre globalité et dispersion. Il faut néanmoins préciser que ce que nous nommons « photographie contemporaine » est un mouvement, aujourd'hui majoritaire dans l'art photographique, qui s'oppose à la photographie moderne ou traditionnelle. Cela-dit, les deux visions esthétiques existent et cohabitent dans les pratiques photographiques contemporaines de notre époque. Simplement, l'art photographique est désormais pensé sous le nouveau paradigme de la vision photographique contemporaine.

En cela, les modalités de regard du photographe contemporain ont profondément été modifiées. Nous en avons déjà parlé en étudiant la nouvelle esthétique induite par la technologie numérique, c'est pourquoi nous ne reviendrons pas sur les détails. Tandis qu'avec la pose photographique, la démarche du photographe s'apparentait davantage à la composition, et qu'avec l'instantané, sa technique reposait essentiellement sur une décomposition (ou cadrage), avec le numérique, la photographie contemporaine est désormais conçue comme un processus de décomposition-recomposition, c'est-à-dire un agencement, construit sur la dialectique du molaire et du moléculaire.

Or, ce faisant, la photographie contemporaine impose une vision frontale de l'œuvre photographique. Souvent présentée en grand format, l'œuvre photographique s'impose à la vue du spectateur et le confronte à une situation de face à face, voire de corps à corps. Cette vision frontale s'oppose à une vision que nous pourrions appelée vision d'absorption, caractéristique des petits formats photographiques. En effet, ces deux visions entraînent une attitude différente chez le spectateur. Une photographie de petit format appelle le spectateur à s'approcher d'elle et l'invite à plonger son regard à l'intérieur de son cadre, à découvrir et être absorbé par ce qu'elle montre. À l'inverse, une photographie grand format contraint le spectateur à s'éloigner d'elle, à mettre de la distance et ainsi la considérer dans sa dimension plastique, comme une œuvre globale, tout en

[136] Marc Tamisier , *Sur la photographie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007

regardant les détails dans l'image. De cette manière, le spectateur est invité à regarder la représentation photographique elle-même, et non plus seulement ce qu'elle représente. Ici aussi se joue la dialectique de la globalité et de la dispersion qui permet d'apprécier les images photographiques pour leur fond et leur forme.

Par ailleurs, Ce nouveau paradigme de la vision photographique se retrouve dans la présentation d'une exposition elle-même. Ce ne sont plus des fragments instantanés, des tranches de vie, qui sont exposées sur les murs, ce sont désormais les fragments d'un tout, d'un ensemble global. Une œuvre photographique fonctionne alors à la fois de manière autonome, et dans sa relation avec les autres œuvres photographiques qui sont exposées en même temps qu'elles. En ce sens, il s'agit là d'une nouvelle manière de considérer une exposition de photographies, qui se présente désormais sous la forme d'un rhizome, chacune des œuvres photographiques étant liée au projet global. L'appréciation d'une exposition de photographies résulte dès lors à la fois de l'expérience esthétique que le spectateur fait pour chaque œuvre photographique singulière, et de la cohérence esthétique que sous-tend le projet d'ensemble. Cependant, si nous considérons les photographies qui sont exposées comme des œuvres d'art, il semble que les photographes ne conçoivent pas tous de la même façon la notion d' « œuvre photographique ».

D. Livre, tableau, performance : conceptions d'une œuvre photographique

Pour comprendre ce que peut être une œuvre photographique aujourd'hui, il faut d'abord se demander comment le style d'un auteur-photographe parvient à s'affirmer dans ses images photographiques. Si nous pouvons admettre que la dialectique entre globalité et dispersion constitue un trait prédominant du style photographique de notre époque, il reste à savoir ce qui nous permet de reconnaître le style individuel d'un photographe. Comme le dit Nigel Warburton dans son article « Individual Style in Photographic Art [137]», le style individuel ne réfère pas seulement à ce qui est caractéristique de l'utilisation du médium par un photographe particulier, mais réfère également aux aspects propres au photographe, qui dévoilent une intention esthétiquement signifiante. En ce sens, il représente la signature du photographe sur son œuvre et non simplement sa marque de fabrique.

Nous avons longuement démontré que le photographe dispose aujourd'hui d'un large panel de choix pour maîtriser la mise en œuvre finale de ses images photographiques. Dès lors, le style individuel d'un auteur-photographe ne se trouve plus dans sa technique de prise de vue, comme cela

[137] Nigel Warburton, « Individual Style in Photographic Art », in *British Journal of Aesthetics*, vol. 36, n°4, oct. 1996

était le cas du temps de l'argentique. Entrent désormais en jeu dans la manifestation du style particulier d'un photographe: le sujet choisi, la technologie utilisée, le point de vue, la composition de l'image à partir des outils photographiques tels que le cadrage, la lumière, le flou et le net, la profondeur de champ, ainsi que les qualités propres au support et au format choisis pour la présentation. Voilà donc les choix que le photographe peut effectuer pour la mise en forme d'une représentation photographique. Ce sont eux qui caractérisent l'intention esthétique signifiante du photographe dans une image photographique. Or, cela suffit-il pour reconnaître un style individuel ?

Nigel Warburton semble avoir tout à fait raison lorsqu'il dit que les traits stylistiques d'une production photographique sont mieux examinés dans un corpus d'images que dans une seule image. L'œil est en effet meilleur comparateur qu'analyseur, et les photographes actuels présentent une sélection de leurs images photographiques sous la forme d'une série, qui est représentative d'un projet global. Influence encore une fois d'une vision photographique devenue globale et dispersée ? Sans doute. Quoiqu'il en soit, l'intention du photographe se manifeste dans la sélection qu'il opère parmi toutes ses images afin de proposer un corpus cohérent, si bien que la personne qui achète aujourd'hui une photographie d'art fait un acte d'adhésion à un projet, à un style, à une vision propre à un photographe. Bien-sûr, c'est là que se joue la question du prix d'une œuvre photographique, qui reste en débat.

Par ailleurs, puisque le style d'un photographe transparait dans son projet, il faut également définir quel est le projet final accompli que le photographe estime être son œuvre photographique. Il s'avère que de nombreux photographes considèrent, non pas l'objet d'art, mais le livre de photographies comme leur véritable œuvre photographique. En effet, pour eux, l'œuvre photographique n'est pas une image singulière mais un agencement de plusieurs images, dont l'enchainement est minutieusement construit : chacune est choisie pour aller à telle page, en tel format, à côté de telle autre image. L'exposition ne représente pour eux qu'une manière de promouvoir leur travail. En cela, ils se distinguent de ceux qui pensent leur photographie en terme de tableau photographique. Pour ces autres photographes, qui deviennent de plus en plus nombreux, c'est bel et bien l'objet d'art qui représente une œuvre photographique. Il s'agit souvent de très grands formats, et le livre est ainsi, non pas une création, mais un livre de reproduction de ces tableaux photographiques, comme l'est un livre de peintures. Chacune des pages du livre présente un tableau avec un encadré qui précise les dimensions de la photographie originale.

D'autre part, il nous faut également distinguer les photographes qui cette fois, considèrent l'exposition comme étant leur œuvre photographique. L'exposition de leurs photographies est alors pensée comme une performance, une installation artistique. Nous pouvons prendre comme exemple

l’exposition de Antoine d’Agata : « Anticorps », présentée récemment au BAL, à Paris. Ici, pas de fétichisme de l’objet, nous sommes dans le performatif. Nous entrons dans une petite salle, haute de 3mètres, dont les quatre murs sont totalement recouverts de photographies. Certaines sont en grands formats, encadrées, isolées, d’autres apparaissent en tout petits formats, par séries, d’autres encore se présentent sous la forme d’un moyen format, accolée à une ou deux photographies d’une même série. Toutes les séries de photographies que Antoine d’Agata a réalisées depuis ses débuts de photographe y sont représentées. Nous sommes noyés par les images, et c’est précisément cette immersion que le photographe a cherché à faire ressentir au spectateur par cette exposition. Ainsi, l’œuvre photographique peut être pensée de manière différente, ce qui s’avère nécessaire à prendre en compte pour penser l’art d’un photographe.

***

Ainsi, en cherchant à savoir à quoi ressemble la communauté des auteurs-photographes aujourd'hui, nous avons pu déceler un socle commun, sur lequel repose leur art, mais également de nombreuses divergences dans la manière de le concevoir et de le pratiquer. D'une part, il faut souligner que le fait d'être promu dans les hauts lieux de l'art photographique ne paraît pas totalement suffisant pour être accepté au sein de cette grande famille d'auteurs-photographes. Encore faut-il est reconnu comme tel par ses pairs ! L'auteur-photographe n'est pas un artiste parmi d'autres, qui viendrait à utiliser par hasard la photographie pour en faire de l'art. Non, force est de constater qu'il y a véritablement une pensée photographique, un mode esthétique propre au photographe, autrement dit un attachement certain au médium photographique ! L'art photographique ne provient pas de nulle part ; tout auteur-photographe sait bien les grands noms qui l'ont précédé, connaissant l'histoire de l'art photographique et désirant apporter sa pierre à l'édifice. Si les photographes peuvent très bien s'intéresser à d'autres médiums et s'éloigner du leur, il n'en reste pas moins que lorsqu'ils pratiquent la photographie, ils pensent en termes d'outils et de représentations photographiques.

Cependant, nous avons vu à quel point l'art photographique est complexe et dialectique. Il est au XXIe siècle plus que jamais, un entre-deux, qui reste dépendant du réel tout en s'en échappant, et qui s'ancre dans le monde des Beaux-Arts tout en gardant une certaine spécificité. Le propre du photographe est alors de placer le curseur de sa subjectivité à bonne distance entre deux destinations de l'écriture photographique : le document poétique et la fiction du réel. Et de là, il est contraint de choisir sa juste mesure entre deux rapports au monde : l'exploration et l'absorption. En d'autres termes, le photographe des temps hypermodernes reste le témoin de son temps, qu'il choisisse de le montrer ou de l'interroger à partir de sa vision photographique.

Néanmoins, la vision des photographes contemporains est fortement influencée par le style de notre époque hypermoderne qui prône la dialectique de la globalité et de la dispersion. Elle se retrouve partout dans la pensée de l'art photographique, qui s'appréhende aujourd'hui à partir de la notion de séries. Impossible dès lors de penser une œuvre photographique sans penser d'abord à un projet global. Mais peut-être devrions nous dire qu'il est impossible de savoir ce qu'est réellement une œuvre photographique. Il en existe plusieurs sortes, chacune ayant la singularité d'emprunter le mode de présentation propre à un autre art. Livre, tableau, performance, sans doute y a-t-il encore d'autres manières d'envisager une œuvre photographique. Peut-être n'y a-t-il pas d'autres façons d'envisager l'art photographique que de le penser comme un art-hybride par définition...

III

Dé-définition et redéfinition de la photographie

Si nous pouvons parler des technologies, des pratiques, des techniques, des images photographiques, des conceptions diverses, il paraît en revanche bien difficile de dire ce qu'est vraiment la photographie. Dès que nous cherchons à la saisir en la mettant dans un cadre, en lui donnant un concept, il semble alors qu'inévitablement, elle nous échappe. Mais en pénétrant en plein cœur du réel de la photographie, nous sommes pris de vertige face à l'immensité de cet univers photographique et frappés de plein fouet par son extrême diversité, si bien que nous perdons tout repère. La photographie est inséparable de des usages, de telle sorte qu'il semble impossible de savoir ce qui relève d'une essence de la photographie. Pourtant, en entrant par la porte de ceux qui font la photographie du XXIe siècle, nous sommes désormais convaincu que la photographie reste une aventure singulière, une expérience spécifique entre l'homme et le monde. C'est peut-être là qu'il nous faut chercher ce qui est propre à la photographie, ce qu'elle ne partage pas avec les autres médiums. La tâche qui incombe alors à une pensée philosophique et esthétique de la photographie pourrait être de dé-définir la photographie pour la redéfinir. C'est en tout cas ce que nous allons tenter de faire.

A. L'embarras ontologique de « la » photographie

Une des grandes caractéristiques de la photographie, sans doute la plus fascinante, celle qui étonne toujours et fait que de l'encre continue à couler à son sujet, semble être la résistance farouche qu'elle oppose à toute définition substantielle. Roland Barthes lui-même était conscient des difficultés que soulevait son entreprise : celle de vouloir découvrir la « nature » de la photographie. Il écrivait ainsi:

> J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir « ontologique » : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était « en soi », par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images. Un tel désir voulait dire qu'au fond, en dehors des évidences venues de la technique et de l'usage et en dépit de sa formidable expansion contemporaine, je n'étais pas sûr que la Photographie existât, qu'elle disposât d'un « génie » propre.[138]

---

[138] Roland Barthes , *La Chambre Claire*, L'étoile, Gallimard, Le seuil, 1980, p. 13-14

Et Roland Barthes ne pouvait manquer de noter le paradoxe de toute tentative de définition de la photographie, car alors il y a « d'une part, l'envie de pouvoir enfin nommer une essence de la Photographie, et donc d'esquisser le mouvement d'une science eidétique de la Photo ; et d'autre part le sentiment intraitable que la Photographie n'est essentiellement (contradiction dans les termes), que contingence, singularité, aventure. [139]» Aujourd'hui plus encore, la photographie apparaît insaisissable. Que reste-t-il en effet de « la » photographie sans ses technologies et ses usages ? Un dispositif de captation et d'enregistrement de la lumière sur une surface sensible ? Nous avons vu que revenir aux plus fondamentaux des fondamentaux ne nous avançait guère à grand chose pour comprendre réellement ce qu'est la photographie. Nous voyons dès lors dans quel embarras ontologique se trouve la photographie.

Son essence n'a semble-t-il jamais existé. En revanche, ce qui a existé, c'est la croyance dans cette essence. De la même façon, la nature « naturelle » de la photographie n'a jamais existé, mais la croyance en cette nature oui. Il y a quelque chose de comparable à la religion dans la photographie, comme une certaine « théologie du réel ». L'attrait de la photographie réside dans son étrange pouvoir : l'effet de réel. Elle réussit par un tour de passe extraordinaire à faire croire en la présence indéniable du réel qu'elle retranscrit tout en nous prouvant son inaccessibilité absolue. C'est en cela qu'elle suscite l'étonnement et déclenche un « je sais bien que ce n'est pas le réel mais quand même ». L'inlassable quête d'une essence de la photographie est on ne peut plus vaine, alors à quoi bon s'acharner ? C'est que cet effet de réel, comme le dit Arnaud Claas est:

> source d'un plaisir unique face à la beauté du monde, d'une inépuisable interrogation sur la nature de la réalité, sur le statut des événements historiques et de la violence sociale, sur la définition changeante de l'art, de la mémoire ou du soi, marqueur des incidences de la technologie sur nos perceptions, et par-dessus tout de la plasticité du temps.[140]

Ce pouvoir de la photographie est donc à la fois ce qui fascine et ce qui remet constamment en question la photographie elle-même. Il est la principale porte d'entrée pour appréhender la photographie, mais il est également sans issue. C'est ce qui explique que nous continuons encore et toujours de nous interroger sur le concept de photographie même si nous n'aboutissons pas eu résultat espéré.

En ce sens, les discours théoriques sur la photographie paraissent souvent insatisfaisants. Nous y trouvons généralement un mélange de considérations génériques sur la nature de la photographie en même temps que des préconisations idéologiques sur ce que la photographie devrait

---

[139] *Ibid.*p. 40

[140] Arnaud Claas , Le *réel de la photographie*, Filigranes, 2012, p.10

être. Or, cela ne nous permet pas véritablement d'entrer dans les profondeurs du réel de la photographie. Ces discours théoriques sont, si nous pouvons dire, des discours « de surface ». Entendons-nous bien, cette expression n'est nullement péjorative, elle signifie simplement que la tendance d'une approche théorique est de parler « sur » la photographie et non pas « de » la photographie telle qu'elle existe dans la réalité. C'est là tout le problème d'un projet qui vise à théoriser la photographie, car il ne peut s'empêcher de l'entourer d'un halo d'abstraction qui la détache de tout lien avec sa réalité. Il semble que dès que nous cherchons à définir ce qu'est la photographie, nous soyons soumis au même sort que Sisyphe : à peine croyons nous être parvenus à une définition que deux ou trois contre-exemples surgissent et font que le rocher s'écroule.

Or, si tout projet d'une théorisation de la photographie s'avère infructueux, qu'est-il possible alors de dire de la photographie ? Arnaud Claas utilise à ce titre une très belle formule que voici : « "La" photographie se signale donc en quelque sorte, à bien des égards, par ce qu'il est presque impossible d'en dire – mais aussi par les mille manières concevables de dire cette quasi impossibilité.[141] » De cette manière, nous nous devons peut-être d'adopter une démarche « dé-définitionnelle » pour approcher la photographie. Ce processus de « dé-définition », pour reprendre le terme de Harold Rosenberg, consisterait pour nous à considérer la photographie comme un objet incertain et à prendre la mesure de toute son ambigüité, autrement dit il s'agit de la décomposer pour saisir tout ce qui la constitue. Ne plus penser donc, en termes manichéens (la photographie c'est ça, ce n'est pas ça), mais en termes dialectiques (la photographie, c'est à la fois ça et ça).

Aujourd'hui plus que jamais, nous assistons à l'extension du domaine de la photographie et donc à une augmentation de sa réalité. À l'instar de Arnaud Claas, nous ne pouvons que constater à quel point, « en cherchant ainsi à faire la lumière sur le monde, la photographie tente constamment de se comprendre elle-même, de façon déclarative ou semi-consciente, c'est-à-dire d'augmenter sa propre réalité comme telle. »[142] En ce sens, l'exploration photographique de l'inconnu s'avère toujours également un effort pour penser la nature du fait photographique. La photographie, d'une certaine manière, est toujours « utilisée », toujours « fonctionnelle », que ce soit dans ses usages sociaux ou dans ses usages artistiques, dont les modalités semblent relever de l'observation gratuite ou de la contemplation. L'image la plus étrangère aux visées de communication reste une déclaration , un geste transmetteur, c'est-à-dire « la construction d'un objet dérivé à l'intention des

[141] *Ibid*. p.11

[142] *Ibid*. p. 151

autres, dans le but d'infléchir leur propre usage du monde et d'élargir leur curiosité – de faire de la visibilité étendue du monde une sorte d'habitat partageable. [143]»

Dès lors, que nous utilisions occasionnellement la photographie, que nous soyons amateur, photographe professionnel ou encore auteur-photographe, nous sommes tous amenés à dire, en formules ramassées ou en explications théoriques plus ou moins développées, ce que nous pensons qu'est la photographie, et ce, précisément parce que la photographie est inséparable de ses usages. En ce sens, nous pouvons dire que la manière particulière dont chacun utilise la photographie détermine la conception générique qu'il s'en fait. Cette confusion de la photographie avec ses usages la fait apparaître comme un continent obscur à lui-même. Cependant, cette opacité du médium photographique lui confère une force énigmatique et une curiosité insatiable à son propre égard, mais aussi à l'égard de son rapport aux autres médiums. Dès lors, il convient peut-être de concevoir l'idée du médium « en soi » comme une entité évolutive car, si une ontologie du médium photographique est impossible à définir, la photographie se caractérise néanmoins par un corps de valeurs processuelles intrinsèques.

B. Singularité du médium photographique

Nous parlons un peu vite de médium photographique sans réellement savoir ce que cela veut dire. *A priori*, le mot « médium » signifie en lui-même : « ce qui se tient entre ». Le médium serait alors une sorte d'intermédiaire entre une idée et sa réalisation, ou entre une chose et sa reproduction. Ce serait le moyen de passer de l'idée d'image à l'image elle-même, ou pour le dire autrement, le moyen de donner un corps, un support à une image. En ce sens, cela revient à parler d'instrument de l'art, ou encore d'outil, et à comprendre le médium photographique comme le dispositif photographique qui permet d'inscrire sur une surface sensible une image immobile et muette. Il s'agirait donc du moyen technique de produire une image photographique.

Cependant, nous avons vu que l'appareil photo n'existe pas en soi. En effet, il existe de nombreux dispositifs photographiques, et depuis l'arrivée du numérique, n'importe quel outil numérique, qu'il soit photographique ou non, est capable de produire une image photographique. D'autre part, tous ces dispositifs produisent des réalités photographiques très différentes, que nous ne pouvons pas encore nommer images photographiques. Il ne s'agit que de prototypes d'images qui attendent leur mise en forme finale. Dès lors, si nous devons comprendre le terme de médium comme

[143] *Ibid*. p.136

moyen technique de produire une image, il faudrait considérer le médium photographique comme le processus qui permet d'aboutir à une image photographique, soit celui qui commence par une prise de vue et qui termine par la mise en forme d'une image fixe et silencieuse.

Cela dit, nous restons très imprégnés par la théorisation moderniste du médium qui a fait de la « fidélité au médium » le principe-même de l'art. En conséquence, le médium n'est plus simplement pensé comme un instrument de l'art, il devient la matérialité propre de l'art, celle qui définit son essence. Il nous suffit de nous remémorer la définition que donnait Greenberg de la peinture pour le comprendre. Il la disait fidèle à son médium propre : la surface bidimensionnelle et le pigment coloré. Le médium, ici, n'est plus le moyen d'une fin mais bien le matériau qui prescrit cette fin, du fait de ses qualités propres. Il est donc la substance même de l'art. Que serait-elle, cette substance propre à la photographie ? La surface bidimensionnelle d'un tirage ? Nous sommes bien conscients qu'à l'ère du numérique et de l'art contemporain, cela ne suffit pas pour distinguer la photographie des autres arts. La tendance de l'art contemporain, nous l'avons vu, est à l'hybridation des médiums, (compris comme matériaux) et de là, à la déspecification des médiums. Ainsi, pour rendre justice au concept de médium, il paraît insuffisant de parler seulement de matériau. Comme le pense Hans Belting, le concept de médium n'acquiert sa véritable signification qu'à la condition d'être entendu dans le contexte de l'image et du spectateur. En effet, le réduire à un instrument ou à un matériau de l'art conduit nécessairement à manquer la spécificité du médium, cet intermédiaire entre l'homme et l'image.

Il nous faut peut-être alors envisager une troisième idée, qui consisterait à considérer le médium comme milieu. Cette idée, Jacques Rancière la présente très bien dans son article « Ce que « médium » peut vouloir dire : l'exemple de la photographie [144]». Il explique que le médium devient ainsi « le milieu dans lequel les performances d'un dispositif artistique déterminé viennent s'inscrire, mais aussi le milieu que ces performances contribuent elles-mêmes à configurer. » En ce sens, cette conception du médium postule « une loi d'adéquation des performances artistiques « fidèles à leur médium » avec un nouveau milieu d'expérience, un nouveau monde technique qui est à la fois un nouveau monde sensible et un nouveau monde sociable ». La photographie semble être par excellence le médium qui donne accès à un milieu sensible inédit, recréé à partir des éléments du réel. Le photographe quant à lui, capte ce milieu sensible nouveau au moyen d'outils photographiques, autrement dit, il inscrit les performances de son appareil dans une nouvelle configuration qui se présente sous la forme d'une écriture photographique.

[144] Jacques Rancière , « Ce que « médium » peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Revue Appareil* [en ligne], n°1-2008 : http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=135

Ce qu'il faut retenir ici, c'est que l'idée du médium dépasse clairement l'idée de l'appareil ou celle du matériau. En effet, ces instruments ou ces matériaux qui sont invoqués au titre de la loi du médium ne sont jamais que de simples instruments et matériaux ; ils sont en réalité dotés d'une fonction esthétique : celle d'imposer un mode de présentation sensible à la place d'un autre. Le terme de médialité exprime sans doute mieux cette conception du médium comme milieu. C'est ce que suggère en tout cas Jacques Rancière en affirmant que « l'idée de la spécificité du médium est toujours une idée de la médialité, une manière de nouer trois choses : un dispositif technique, une idée de l'art et la formation d'un milieu sensible spécifique ». À partir de ce concept de médium, il nous est possible (enfin !) d'entrevoir ce qu'est le médium photographique. Nous pouvons dire qu'il se caractérise par un processus qui permet de produire des images photographiques, une vision photographique, ainsi que la création d'un milieu dans lequel s'actualisent les nouvelles visibilités photographiques.

Cependant, quelle est la singularité du médium photographique par rapports aux autres médiums dans la création d'images ? La spécificité du médium photographique a trop souvent été réduite à son seul dispositif technique, dont on en a fait synonyme d'objectivité. Pourtant le dispositif cinématographique fonctionne sur le même principe. Lorsque nous parlons de singularité, nous voulons parler d'un trait caractéristique du médium qui n'est comparable à rien d'autre. Dès lors, en comprenant le médium comme milieu spécifique, nous pouvons avancer l'idée que la singularité du médium photographique ne se trouve pas tant dans son dispositif technique que dans le pouvoir d'immobilisation et la puissance de l'involontaire qu'il rend possible dans la création d'images. Il semble que par ces deux potentialités combinées du « faire » photographique, le médium photographique se distingue de tous les autres

Cela dit, la singularité du médium photographique ne se résume à ces seules caractéristiques. Nous ne pouvons manquer d'évoquer sa « pauvreté ontologique ». Elle ne signifie pas que le médium photographique aurait en partage une « pauvreté en être » qui détermine ses possibilités artistiques propres. Nous avons longuement démontré qu'il existe des moyens artistiques proprement photographiques. Choix du cadrage, de la lumière, du flou et du net, de la profondeur de champ, *etc*... Faut-il les rappeler tous pour prouver qu'il est possible d'accomplir des idées artistiques qui s'ancrent dans l'histoire du médium photographique ? Cela ne semble pas vraiment nécessaire ; ceux que nous venons de nommer suffisent. La « pauvreté ontologique » de la photographie signifie en réalité que le médium photographique n'est pas soumis à la loi d'une consistance ontologique propre liée à la spécificité de son dispositif technique. En d'autres termes, cela veut dire qu'il n'existe pas un support proprement photographique sur lequel faire apparaître les images. Si nous associons le

médium photographique au support papier, cela n'est en rien une nécessité. Si nous pouvons bel et bien parler d'image photographique, celle-ci peut exister sous différents types de supports, empruntés aux autres médiums.

Là se trouve sans doute la spécificité différentielle du médium photographique. Le nouveau milieu sensible qu'il permet de créer peut se présenter sous diverses formes telles que le tirage papier, le tableau, le livre, le diaporama, la performance. La photographie se prête donc à accomplir des idées de l'art qui s'inscrivent dans une histoire qui la déborde. En ce sens, nous pouvons reprendre la comparaison que fait Paolo Rosseli entre la photographie et la plante parasite :

> Si on demandait à un biologiste par exemple de définir l'horizon de la photographie et son mode d'existence, il affirmerait sans l'ombre d'un doute qu'il s'agit d'un art typiquement parasite, c'est-à-dire d'un art qui ne peut vivre et germer qu'à la condition de pouvoir s'appuyer sur quelque chose d'autre qui la soutienne et lui fournisse une alimentation en continu [145]

De même que ce type de végétal intelligent, le médium photographique a la particularité de concevoir son propre développement par rapport au milieu environnant. La photographie est ainsi un médium unitaire, entre autres médiums unitaires, mais elle est phénoménologiquement complexe. C'est pourquoi elle peut apparaître comme un médium hybride, qui se sert des autres arts – peinture, dessin, cinéma, mais également littérature, musique, sculpture – pour exister en tant que tel parmi eux. Si la photographie ne peut donc pas être définie par une spécificité ontologique, elle semble malgré tout pouvoir être définie par une spécificité différentielle qui serait liée à son aspect transversal et éclectique.

C. Une possible définition philosophique et esthétique de la photographie

La spécificité de la photographie se trouve semble-t-il dans sa diversité et ses principes hétérogènes, et non pas seulement, comme cela a pu se faire si souvent, dans ses principes homogènes et permanents. S'il faut considérer la photographie comme un médium unitaire, il convient néanmoins de l'appréhender dans la dynamique produite par la présence de principes hétérogènes en son sein. En d'autres termes, si nous voulons tenter de théoriser la photographie sans manquer sa réalité, il s'agit de l'approcher en maintenant ensemble deux pôles qui la tirent vers des côtés adverses : la dialectique phénoménologique et la « nature » du médium. Il y a quelque chose d'incompréhensible à la « nature » du médium photographique, pour autant qu'il résiste à

[145] Rosseli Paolo, *Sandwich digitale: la vita segreta dell'immagine fotografica,* p.91

l'hybridation. Nous devons reconnaître cette manière particulière qu'a la photographie de nouer des formes inédites du signe, ce qui nous amène à parler, comme le suggère Arnaud Claas, d'une « spécificité ouverte » de la photographie et non pas d'une « spécificité autiste ».

Se pose alors la redoutable question de savoir inclure et quoi exclure de l'histoire du médium photographique. En effet, pour en décider, il faut savoir quelle proportion d'éléments proprement photographiques est nécessaire aux productions visuelles pour appartenir à cette histoire. Or, la tâche s'avère extrêmement complexe. Photographie amateur, photographie commerciale, photographie artistique, photographie scientifique, photographie judiciaire, *etc*...Le médium photographique semble présenter à l'esprit l'impossibilité de sa propre clôture définitionnelle. Il semble que le médium photographique soit reconnaissable sous de nombreuses occurrences différentes et que l'écriture photographique se déploie ainsi selon plusieurs modalités. Il s'agit bien de photo-graphie : d'une écriture, d'un tracé de formes signifiantes, qui apparaît avec la lumière. Il faut reconnaître sa double capacité, d'une part, à rendre compte pour le gain d'une connaissance, d'autre part, à engendrer un plaisir désintéressé. La contemplation et le savoir s'hybrident dans les nouvelles visibilités photographiques. C'est pourquoi les frontières sont poreuses entre les différents genres photographiques: nécessairement situées quelque part entre information et expression visuelle, les images photographiques peuvent être à la fois communicationnelles et esthétiques.

Or, quand bien même les frontières sont perméables et malléables, elles existent ! À un moment donné, il s'avère donc nécessaire de définir un dedans et un dehors du champ photographique, ainsi qu'un dedans et un dehors du champ de l'art photographique. C'est ce que nous avons cherché à montrer durant toute cette dernière partie. Certaines images visuelles ne peuvent pas être considérées comme les actualisations de visibilités photographiques. Et par ailleurs, parmi les images photographiques, certaines peuvent être intégrées au domaine de l'art, d'autres non. Mais là encore, rien n'est définitif. Une image photographique reste dépendante de sa fonctionnalité et donc de sa finalité. Son statut peut évoluer et c'est pourquoi une photographie de mode par exemple, peut devenir une photographie artistique. Néanmoins, il semble que nous ayons besoin de la situer, de connaître son contexte de production, pour en saisir tout son sens et l'apprécier à sa juste valeur. Précisément parce que la photo-graphie n'est pas juste un moyen de créer des images, mais parce qu'elle est aussi un moyen de communiquer des informations, les images qu'elle produit ne peuvent pas s'apprécier uniquement pour leur valeur esthétique. Il y a de l'art et du non art dans la photographie ; c'est ce qui en fait un art technologique.

Pour parvenir à acquérir le statut d'œuvres d'art, les images photographiques doivent nécessairement passer par les canaux de diffusion de l'art, mais également être liées à un projet. Cette idée d'art comme projet est essentielle car, de même que nous distinguons écriture et littérature, il faut bien distinguer écriture photographique et art photographique par une limite de démarcation entre les images qui sont considérées comme des productions de l'esprit à visée artistique, et les autres. L'œuvre d'art photographique implique de cette manière un créateur, un objet, ainsi que des spectateurs, et n'est pas séparable d'une réflexion sur sa fonction dans la société. Le statut d'œuvre photographique dépend donc principalement d'une intention artistique qui ne se manifeste qu'à partir de la notion de projet photographique.

Or, il faut souligner une autre particularité de l'art photographique : les auteur-photographes ne sont pas les seuls à pouvoir être les créateurs d'une œuvre photographique. En effet, il n'est pas impossible que les commissaires choisissent d'exposer des photographies anonymes, qui n'ont pas été produites dans un but artistique, mais qui, du fait même qu'elles soient exposées dans les lieux de l'art photographique, sont reconnues comme des œuvres photographiques. De ce fait, la notoriété revient au commissaire qui a rassemblé ces images photographiques. D'autre part, les tireurs prennent eux aussi part à la création artistique d'une œuvre photographique. Dans l'histoire de l'art photographique, il y a les grands photographes qui ont tirés eux-mêmes leurs tirages, et ceux qui donnaient leurs photographies à un tireur. Le tirage artisanal requiert un véritable savoir-faire et influe sur le rendu esthétique final de la photographie, ce qui donne au tireur une place importante dans la création. Aujourd'hui, certains photographes font toujours appel à des tireurs, et même si la technologie numérique permet à l'auteur-photographe une plus grande maîtrise de la production de ses images photographiques, des tireurs ou des imprimeurs continuent de participer à la mise en forme de l'image photographique, notamment pour les très grands formats, qui nécessitent des machines spécifiques. L'auteur-photographe garde certes le contrôle de la production de ses images, mais il est contraint de faire appel à des personnes intermédiaires. En ce sens, nous voyons bien que c'est l'idée d'une œuvre d'art photographique qui importe pour « faire » de l'art photographique.

Ainsi, le propre de la photographie est d'être un art technologique: elle dépend donc de la technologie utilisée, mais également d'une chaîne de production industrielle pour créer de nouvelles visibilités. Mi-art, mi-science, à la fois outil d'expression et de communication, la photographie révèle la pureté de son impureté. Dialectique par nature, cherchant à se libérer du modèle des autres arts, tout en existant grâce à eux, la photographie ne semble pouvoir se définir que comme un art hybride par excellence. En conséquence, même si son champ est déterminé par des valeurs processuelles, ses frontières sont souples et subtiles.

Conclusion

Nous voilà déjà arrivés au terme de notre itin-errance photographique. Nous avons parcouru un beau voyage, semble-t-il, à travers le temps et en empruntant les nombreux chemins dont recèle le paysage photographique, que ce soient ceux de la technique, de la pratique ou encore de la théorie. Il va sans dire que nous y avons fait de multiples rencontres, toutes plus enrichissantes les unes que les autres, chacune nous parlant de la photographie à sa manière et nous donnant ainsi l’occasion d’en apprendre chaque fois un peu plus sur elle. Mais avons-nous fini par rencontrer la photographie elle-même ? Il semble qu’en essayant de l’approcher par ses conditions phénoménologiques, il nous a été tout du moins possible de l’entrevoir.

Cette approche a le mérite de nous avoir permis de rendre compte de certaines permanences dans les questionnements que suscite la photographie. Où qu’elle aille, en effet, la photographie pose la question du réel, ce qui la rend tout à la fois saisissante et insaisissable. Inventée à partir du grand rêve archétypal d’une image a-technique, réalisée sans la main de l’homme donc, la photographie a introduit de nouvelles images dans le champ de la représentation : les images techniques, désormais produites par un appareil. En cela, la photographie, « écriture par la lumière », est apparue comme une coupure fondamentale dans la culture humaine, peut-être même toute aussi fondamentale que l’invention de l’écriture linéaire au milieu du IIe millénaire avant J-C. Par son dispositif technique, elle exige une confrontation avec le réel, et c’est pourquoi le XIXe siècle a pu voir dans sa dimension technologique une garantie d’objectivité.

C’est précisément cette dimension technologique qui fait de la photographie un art si difficile à appréhender. « Un art sans art » : telle est l’idée de la photographie. Et dès le début, cette idée mène vers deux voies différentes : d’une part, vers « un art pour tous », d’autre part, vers « un art de l’individu ». Entre savoir et contemplation, la photographie se divise. Pourtant, la fonction documentaire, comme la fonction artistique, sont toutes deux des capacités propres au médium photographique. Le numérique, en libérant la photographie du poids de la tradition documentaire et en nous prouvant qu’elle pouvait tout aussi bien être une fiction du réel qu’une réalité construite, est sans conteste le grand changement qui nous aura permis de prendre conscience de cet aspect dialectique de la photographie. En bouleversant les réalités de la photographie, le numérique oblige à renouveler, non pas tant la photographie elle-même, mais notre conception de la photographie et de l’art photographique. L’idée de photographie est devenue celle d’un art-non art, qui contient à la fois de l’art et du non-art. En d’autres termes, cela signifie que la photographie ne peut pas se ranger dans

des catégories restrictives ; elle se situe toujours sur une ligne, quelque part entre le document expressif et la fiction du réel.

Ainsi, en faisant dialoguer la théorie avec la pratique, nous avons vu que la photographie ne peut pas se définir uniquement à partir de ses principes homogènes. Pour la comprendre, il faut nécessairement prendre en compte la diversité de sa réalité et les principes hétérogènes qui s'y trouvent. Ce faisant, nous pouvons dire que la photographie est un art hybride par nature. N'ayant pas de support propre, elle a la particularité d'emprunter aux autres arts pour exister. C'est ce qui explique que nous retrouvions la photographie sous des formes extrêmement diverses et variées. Le numérique n'a fait qu'accentuer l'hybridation de la photographie avec les autres arts, tout en favorisant une reconnaissance de l'hybride photographique. En ce sens, nous pourrions peut-être avancer l'hypothèse que jamais la photographie n'a été aussi photographique qu'à l'ère du numérique. En effet, elle dispose aujourd'hui de tous ses dispositifs ; ses outils, ses techniques, ses pratiques se sont diversifiés et sa reconnaissance s'est considérablement accrue.

Néanmoins, il ne faudrait pas que la diversité de la réalité photographique nous pousse à abolir toutes les frontières. Au contraire, elle s'avère très utile pour les repenser car elle met en avant que tout n'a pas la même valeur dans le champ de la photographie. Il y a bien un champ de la photographie et un champ de l'art photographique, c'est pourquoi il est nécessaire d'établir leur limites. Nous étions partis d'une question initiale qui était celle de savoir où commence et où finit la photographie. À l'aune de nos recherches, il semble qu'il soit bien impossible de répondre avec exactitude, car si les frontières de la photographie existent bel et bien, elles ont la particularité d'être poreuses et malléables. Nous conviendrons du fait que la photographie est un processus qui, à partir d'une image de captation enregistrée par un opérateur au moyen d'un appareil, produit une image de type photographique, c'est-à-dire une image plate, fixe et silencieuse. Pour que le processus photographique devienne artistique, il faut qu'il aille jusqu'au bout de la chaîne, jusqu'à la présentation en lieu et forme d'une image photographique. Pour le reste, la définition de la photographie est intimement liée à celui qui la pratique. Les frontières peuvent ainsi être déterminées par les usages de la photographie. C'est ce qui nous fait dire que la spécificité différentielle de la photographie réside au niveau de l'imbrication des valeurs esthétiques et fonctionnelles qu'elle permet dans l'image. Ainsi la nouvelle conception de la photographie à l'ère du numérique pourrait se résumer en ces mots : la photographie comme dialectique.

Bibliographie

Première partie

- Aumont Jacques, *L'œil interminable*, De la différence, 2008
- Bailly Jean-Christophe, *L'instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008
- Bajac Quentin, *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Découvertes Gallimard, 2001
- Baqué Dominique, *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Jacqueline Chambon, 1993
- Barthes Roland :

  - *La Chambre Claire. Notes sur la photographie,* [1980], Gallimard, Le seuil, 2011

  -, « Le message photographique » (*Communications*, 1961), in *L'obvie et l'Obtus*, Paris, Le Seuil, collection « Points », 1982
- Batchen Geoffrey

  - *History of Photography*, 1993

  - *Burning With Desire : The Conception of Photography*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1997
- Baudelaire, *Écrits sur l'art*, [1992], Paris, Livre de poche, 2010
- Béchet Jean-Christophe, « D'où vient la photographie ? », *Réponses Photo*, Hors série n°1, automne/hiver 2004, p.12 à 23.
- Benjamin Walter, *Petite histoire de la photographie*, [1931], Paris, Allia, 2012
- Benovski Jiri, *Qu'est-ce qu'une photographie ?*, Vrin, 2010
- Bergson Henri, *Matière et mémoire*, [1939], Paris, Puf, 1995
- Boudieu Pierre (dir.), *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965
- Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997
- Brunet François, *La naissance de l'idée de photographie*, [2000], Paris, Puf, 2012
- Bubb Martine, *La camera obscura : philosophie d'un appareil*, Pparis, L'Harmattan, 2010
- Cartier-Bresson Henri, *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952

- Daguerre Louis J.-M., *Histoire et description des procédés du daguerréotype et du Diorama,* Paris, Alphonse Giroux, [1839], repr., La Rochelle, Rumeur des âges, 1982
- Daumas Maurice (dir.),

  - *Histoire générale des techniques, t.5 : Les techniques de la civilisation industrielle*, Paris, Puf, 1979

  - *Arago. La jeunesse de la science,* Paris, Belin, « Un savant, une époque », 1987
- Doisneau, *A l'imparfait de l'objectif,* Actes sud, 2001
- Dubois Philippe, *L'Acte photographique,* Labor Editions, 1990
- Fontcuberta Joan , *Le Baiser de judas* : *photographie et vérité,* Arles, Actes sud, 2005
- Freund Gisèle :

  - *Photographie et société,* Paris, Seuil, « Points-Histoire », 1974

  - *La photographie en France au XIXe siècle. Études de sociologie et d'esthétique*, Paris, A. Monier
- Frizot Michel

  - *1839. La photographie révélée,* Paris, Centre national de la photographie/ Archives nationales, 1989

  - (avec Ducrot Françoise), *Du bon usage de la photographie, une anthologie de textes,* Paris, Centre national de la photographie, « Photo poche », n° 27, 1987
- Grojnowski Daniel, *Photographie et Croyance*, Paris, La Différence, 2012
- Krauss Rosalind :

  - *Le photographique, pour une théorie des écarts* [1990], Paris, Macula, 2006

  - « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes,* [1977], Paris, Macula, 1993
- Kyong Hong Lee, *Essai d'esthétique : l'instant dans l'image photographique selon la conception d'Henri Cartier-Bresson*, thèse, 1988
- Ortel Philippe, *Littérature et photographie. Crise et utopie de la représentation au XIXe siècle*, thèse de doctorat, Université Paris 3, février 1851
- Peirce Charles S., *Ecrits sur le signe*, trad., ed., et introd. Par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1978
- Philips Christopher (éd.), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writtings*, 1923-1940, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989

- Pontremoli Edouard, *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie,* Genoble, Jérôme Million, «Krisis », 1996
- Roche Denis, *Écrit sur l'image, la disparition des lucioles*, Éditions de l'Étoile, 1982
- Roubert Paul-Louis, *L'image sans qualité,* Centre des monuments nationaux, 2006
- Rouillé André :

  - *L'empire de la photographie 1839-1870*, Paris, Le Sycomore, 1982

  - *La photographie en France. Textes et contreverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, « Histoire et théorie de la photographie », 1989

  - *La photographie. Entre document et art contemporain,* Paris, Gallimard, 2005
- Schaeffer J-M, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987
- Sontag Susan, *Sur la photographie*, Christian Borgeois éditeur, 2008
- Pierre, *Les fils de Nadar. Le « siècle » de l'image analogique*, Paris, Nathan, 1997
- Soulages François, *Dedans/dehors*, Paris, Fait voir, 1985
- Szarkowski John, *L'œil du photographe*, Milan, 5 continents Editions, 2007
- Tisseron Serge :

  - *Le mystère de la chambre claire,* [1996]Paris, Flammarion, Champs arts, 2008

  - (avec Plossu Bernard), L'Image funambule ou la sensation en photographie, in *Nuage/Soleil*, Paris, Marval, 1994
- Van Lier Henri :

  - *Philosophie de la photographie,* Paris-Bruxelles, Les impressions nouvelles, 1983

  - *Histoire photographique de la photographie,* Paris-Bruxelles, Les impressions nouvelles, 1992

  - « Anthropologie du cadre photographique », in *Les Cahiers de la Photographie*, n°19, 1986
- Virilio Paul, *La Machine à vision*, Paris, Galilée, 1988
- Walton Kendall, « Transparent Pictures : On the Nature of Photographic Realism », in *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, Vol. 11, n°2 (Déc. 1984)
- Whelan Richard, *Alfred Stieglitz.A Biography,* Nex York, Da Capo Press, *1997*

Deuxième Partie

- Bajac Quentin :

  - *Après la photographie ? : de l'image argentique à la révolution numérique,* Paris, Gallimard, 2010

  - *La photographie : du daguerréotype au numérique,* Paris, Gallimard, 2010

- Barboza Pierre, *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle de l'histoire des images,* Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993
- Belting Hans , *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004
- Bouillot René, *Cours de photographie numérique : principes, acquisition et stockage*, Paris, Dunod, 2009
- Chirollet Jean-Claude, *L'art dématérialisé : reproduction numérique et argentique*, Wavre (Belgique), Mardaga, 2008
- Colombain Jérôme, *La photo numérique*, Paris, Jacob-Duvernet, 2002
- Couchot Edmond

  - *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon photo », 1998

  - « prise de vue, prise de temps », in *Les Cahiers de la photographie*, n°8, 1982

- Daly Tim :

  - *Encyclopédie de la photo numérique*, Paris, Solar, 2005

  - *L'essentiel de la photographie*, Paris, La compagnie du livre, 2004

- Devillers Jean-François , « Photographie et image photographique. Une interprétation kantienne de la photographie », accessible en ligne : http://theoriedesimages.wordpress.com/2010/10/17/photographie-et-image-photographique-une-interpretation-kantienne-de-la-photographie/
- Durand Régis :

  - *Le regard pensif : lieux et objets de la photographie*, La Différence, 2002

  - *Le temps de l'image. Essais sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, « Mobile matière », 1995

  - *L'excès et le reste*, Paris, La différence, 2006

- Forest Fred, *Pour un art actuel, l'art à l'heure d'internet*, éd. L'Harmattan, 1998

- Fontcuberta Juan, *Le baiser de Judas. Photographie et vérité,* (1996), Actes sud, 2005
- Frizot Michel

  - *Nouvelle histoire de la photographie,* Paris, Bordas, 1994
- Gombrich Ernest, *L'Ecologie des images*, Paris, Flammarion, 1983
- Goodman Nelson, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, tr. fr. J. Morizot, Paris, Hachette, 2005
- Gunthert André « Sans retouche. Histoire d'un mythe photographique », *Études photographiques*, n°22, sept. 2008
- Hugues Sylvie, Béchet Jean-Christophe, Vincent Luc, *La photographie numérique en 10 leçons*, Genève, Minerva, 2002
- Lipkin Jonathan, *Révolution numérique. Une nouvelle photographie*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005
- Mathias Paul « La photographie n'existe pas », in *Au fil des labs. La photographie à l'épreuve du numérique*, Hadopi, février 2012, p. 49-54
- Nanay Bence , « The Macro and the Micro : Andras Gursky's Aesthetics », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*
- Pujade Robert, :

  - *Du réel à la fiction, la vision fantastique de Juan Fontcuberta*, Paris, Isthme, 2005
- - *Art et Photographie : la critique et la crise*, Paris Budapest Torino, L'Harmattan, 2005
- Rouillé André :

  - *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005

  - « La photo : expression et numérique », Paris-Art, n°122, accessible en ligne : http://www.paris-art.com/art-culture-France/La%20photo%20:%20expression%20et%20num%C3%A9rique/Rouill%C3%A9-Andr%C3%A9/122.html

  - « Photo : la révolution numérique », *Paris-Art*, éditorial, accessible en ligne : http://www.paris-art.com/art-culture-France/Photo%20:%20la%20r%C3%A9volution%20num%C3%A9rique/Rouill%C3%A9-Andr%C3%A9/123.html

  - « Esthétique (numérique) de la dispersion », Paris-art, n° 396, 28 sept 2012, accessible en ligne :

http://www.paris-art.com/art-culture-France/esthetique-numerique-de-la-dispersion/rouille-andre/396.html

- « La photo dans la tourmente des images » , *Paris-Art*, n°404, 17 janv. 2013, accessible en ligne : http://www.paris-art.com/art-culture-France/la-photo-dans-la-tourmente-des-images/rouille-andre/404.html

- Ritchin Fred, *Au-delà de la photographie. Le nouvel âge*, [2009], Paris, Victoires éditions, 2010,
- Rosseli Paolo, *Sandwich digitale : la vita segreta dell'immagine fotografica*, Quotliber, 2009
- Sorlin Pierre, *Les fils de Nadar : le « siècle » de l'image analogique*, Paris, Nathan, 1997
- Szarkowski John, *L'œil du photographe*, Milan, 5 continents Editions, 2007
- Soulages François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998
- Wolf Sylvia, *The digital eye : photographic art in the electronic age,* München, Presten, 2010
- Zeimbekis John , « Digital Pictures, Sampling, and Vagueness : The Ontology of Digital Pictures », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70 (1), 2012, p. 43 à 53

Troisième partie

- Baqué Dominique :

  - *La photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998

  - *Photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, Paris, regard, 2004

  Barthes Roland, *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*, [1980], Gallimard, Le seuil, 2011
- Bauret Gabriel, *Approches de la photographie*, [1992], Armand Collin, 2004
- Bouillot René, *Le langage de l'image*, [2006] Paris, VM, 2007
- Bright Susan, *La photographie contemporaine*, Paris, Textuel, 2005
- Campany David, *Art et photographie*, paris, Phaidon, 2005
- Claass Arnaud, *Le réel de la photographie*, Filigranes Éditions, 2012
- Couturier Elisabeth, Photographie contemporaine : mode d'emploi, Paris, Flammarion, 2011
- Deleuze Gilles :

  - *Cinéma, T.1, L'image-mouvement*, éd . De Minuit, 1996

- *Cinéma, T.2, L'image-temps*, éd. De Minuit, 1994

- Flüsser Vilèm, *Pour une philosophie de la photographie*, [1993], Belval, Circé, 2004
- Fried Michael, *Why photography matters as art as never before*, Yale, Yale University Press, 2008
- Gattinoni Christian, *La photographie contemporaine*, Paris, Scala, 2002
- Huygues Pierre-Damien (dir.), *L'art au temps des appareils*, L'Harmattan, 2005
- Jaeger Anne Céline, *La photographie contemporaine par ceux qui la font*, Paris, Thomas & Hudson, 2007
- *Les peintres de la vie moderne : donation-collection photographique de la Caisse des dépôts : exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 27 septembre-18 novembre 2006* , Paris, Centre Pompidou, 2006
- Mac Orlan Pierre, *Écrits sur la photographie* , Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2011
- Meslé Louis :

  - *On est là pour voir. Chroniques démocritiques sur la photographie*, Paris, Democratic Books, 2011

  - *L'aventure de la photographie contemporaine*, Paris, Chêne, 2006

  - *Les 101 mots de la photographie à l'usage pour tous*, Paris, Archibook et Sautereau Éditeur, 2009
- *Mutations : perspectives sur la photographie*, Paris, Göttingen : Steidl [Puteaux] : [Reed expositions France-Paris photo [Paris] : [diff. P. Remy studio], 2011
- Pflieger et Sagot-Duvauroux, *Le marché des tirages photographiques*, Documentation Française, 1994
- Pouivert Michel , *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002
- Pontbriand Chantal (dir), *Mutations : Perspectives sur la photographie*, Steidl/Paris Photo, 2011
- Pujade Robert, *Art et Photographie. La critique et la crise*, Paris , L'Harmattan, 2005
- Rancière Jacques, «Ce que «médium» peut vouloir dire: l'exemple de la photographie», *Revue Appareil* [En ligne],n° 1 – 2008, http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=135.
- Rouillé André

- *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005

- Sagot-Duvauroux Dominique, « La construction du marché des tirages photographiques », in *Études photographiques*, n° 22, sept. 2008 « Histoire d'un art moyen/ Les réseaux de l'art ».
- Tamissier Marc, *Sur la photographie contemporaine*, Paris L'Harmattan, 2007
- Thélot Jérôme, *Critique de la raison photographique*, Les Belles Lettres, 2009
- Warburton Nigel , « Individual Style in Photographic Art », in *British Journal of Aesthetics*, vol. 36, n°4, oct. 1996
- Welles Liz, *The photography reader*, New York, Routledge, 2003

Annexes



Annexe 1
Point de vue du Gras ,
première photographie connue, obtenue sur métal et pierre par Nièpce en 1826



Annexe 2
Portrait typique d’une famille du XIXe siècle au daguerréotype



Annexe 3
Open the door, photographie réalisée par Talbot avec un calotype et insérée dans son livre *The Pencil of Nature*



Annexe 4
Winter, Fifth Avenue , Alfred Stieglitz



Annexe 5

Derrière la gare Saint-Lazare, Henri Cartier-Bresson, 1932


```
00 03 00 00 00 01 00 00  00 00 a4 03 00 03 00 00
00 01 00 00 00 00 a4 06  00 03 00 00 00 01 00 00
00 00 a4 0a 00 03 00 00  00 01 00 02 00 00 00 00
00 00 00 00 00 01 00 00  00 28 00 00 00 0e 00 00
00 05 32 30 31 31 3a 30  39 3a 30 32 20 32 32 3a
34 34 3a 35 33 00 32 30  31 31 3a 30 39 3a 30 32
20 32 32 3a 34 34 3a 35  33 00 00 00 57 e0 00 00
10 89 00 00 10 b9 00 00  05 a1 00 00 00 4d 00 00
00 14 05 0f 03 c7 02 bb  02 b8 00 07 00 01 00 02
00 00 00 02 4e 00 00 00  00 02 00 05 00 00 00 03
00 00 02 98 00 03 00 02  00 00 00 02 45 00 00 00
00 04 00 05 00 00 00 03  00 00 02 b0 00 07 00 05
00 00 00 03 00 00 02 c8  00 10 00 02 00 00 00 02
54 00 00 00 00 11 00 05  00 00 00 01 00 00 02 e0
00 00 00 00 00 00 00 30  00 00 00 01 00 00 13 e4
```


Fig.1 : Portrait de photographie (Fragment)


```
00 00 00 00 00 00 00 00  6c 00 00 00 00 00 7a 02
00 00 00 00 00 00 7a 02  00 00 7a 02 00 00 82 00
00 00 fc 02 00 00 5c 00  00 00 58 03 00 00 00 00
00 00 58 03 00 00 00 00  00 00 58 03 00 00 14 00
00 00 00 00 00 00 00 00  00 00 6c 03 00 00 00 00
00 00 56 08 00 00 00 00  00 00 56 08 00 00 00 00
00 00 56 08 00 00 38 00  00 00 8e 08 00 00 1c 00
00 00 aa 08 00 00 24 00  00 00 6c 03 00 00 00 00
00 00 2d 17 00 00 76 01  00 00 da 08 00 00 00 00
00 00 da 08 00 00 22 00  00 00 fc 08 00 00 16 00
00 00 12 09 00 00 00 00  00 00 12 09 00 00 00 00
00 00 12 09 00 00 00 00  00 00 12 09 00 00 00 00
00 00 12 09 00 00 00 00  00 00 ac 16 00 00 02 00
00 00 ae 16 00 00 00 00  00 00 ae 16 00 00 00 00
00 00 ae 16 00 00 00 00  00 00 ae 16 00 00 00 00
```


Fig.2 : Portrait de texte (fragment)

Annexe 6

Codage numérique : où est le texte, où est l’image ?



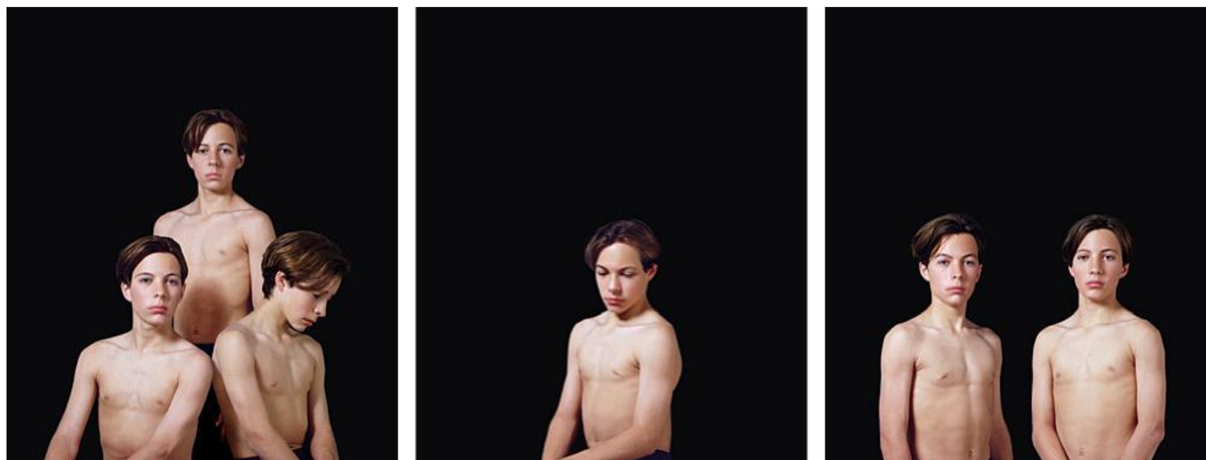
Annexe 7

L'amateur d'art, photomontage réalisé par Gilbert Garcin



Annexe 8

Photographie de la série « Dark Lens », montage numérique effectué par Cédric Delsaux



Annexe 9

Fictitious Portraits : Triplets , Single et Twins 1992, Keith Cottingham,



Annexe 10

, « Collection Printemps/ Eté 2001 », *Sans titre 06* , Nicole Tran Ba Vang



Annexe 11

A sudden gust of wind (after Hokusai), Jeff Wall, 1993.



Annexe 12

Accidents lumineux, photographie de la série « Cordes et grains » de Denis Baudier, 2008

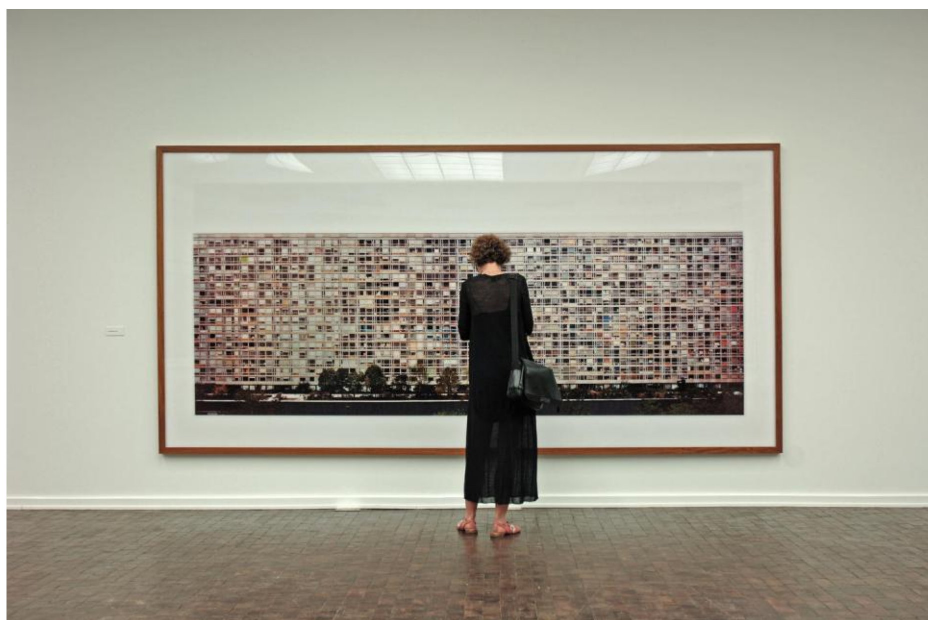


Annexe 13
Romantic, Wang Qingsong, 2003
(4x21 m)



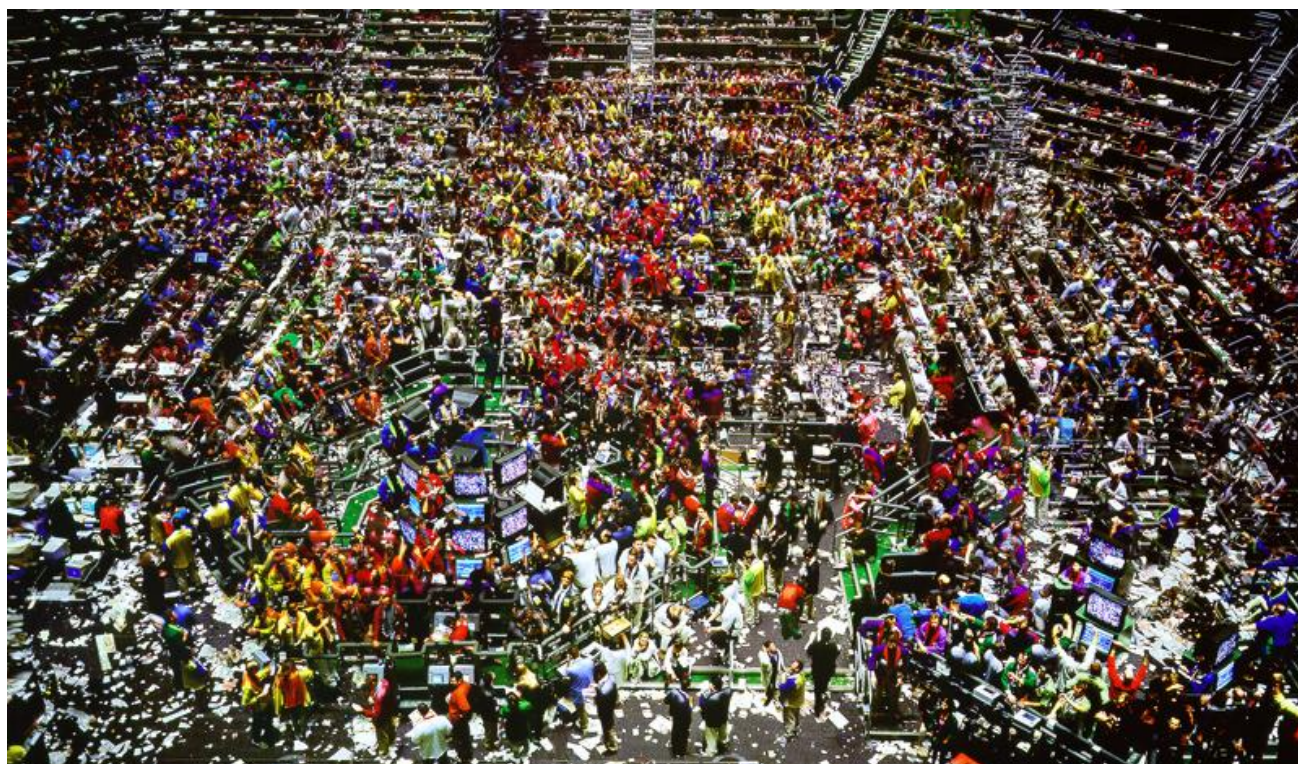
Annexe 14

Solo Merce Cunnigham, Tim Lee (2010)



Annexe 15

Spectatrice devant le tableau photographique *Architecture 04*, de Andreas Gursky



Annexe 16

Bourse de Chicago II, Andras Gusrky (1999)



Annexe 17

Une image hybride : quelle moitié du visage est issue d'une véritable photographie, et quelle moitié relève d'une image de synthèse ?

Image mise en ligne sur l'adresse suivante : http://www.gizmodo.fr/2013/03/26/photographie-synthese.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+vnunet%2Ffr%2FGizmodoFr+%28FR+Gizmodo+-+Ads%29



Annexe 18

Photographie publicitaire pour un véhicule automobile, réalisée par Adolfo Fiori

Le paysage est une photographie réalisée in situ, tandis que la voiture est une image de synthèse.



Annexe 19

Photographie de vacances, mise en ligne sur le « blog d'Eric et Joëlle » :

http://www.ebweb.org/blog/index.php?post/2009/10/09/Quentin-est-n%C3%A9-!



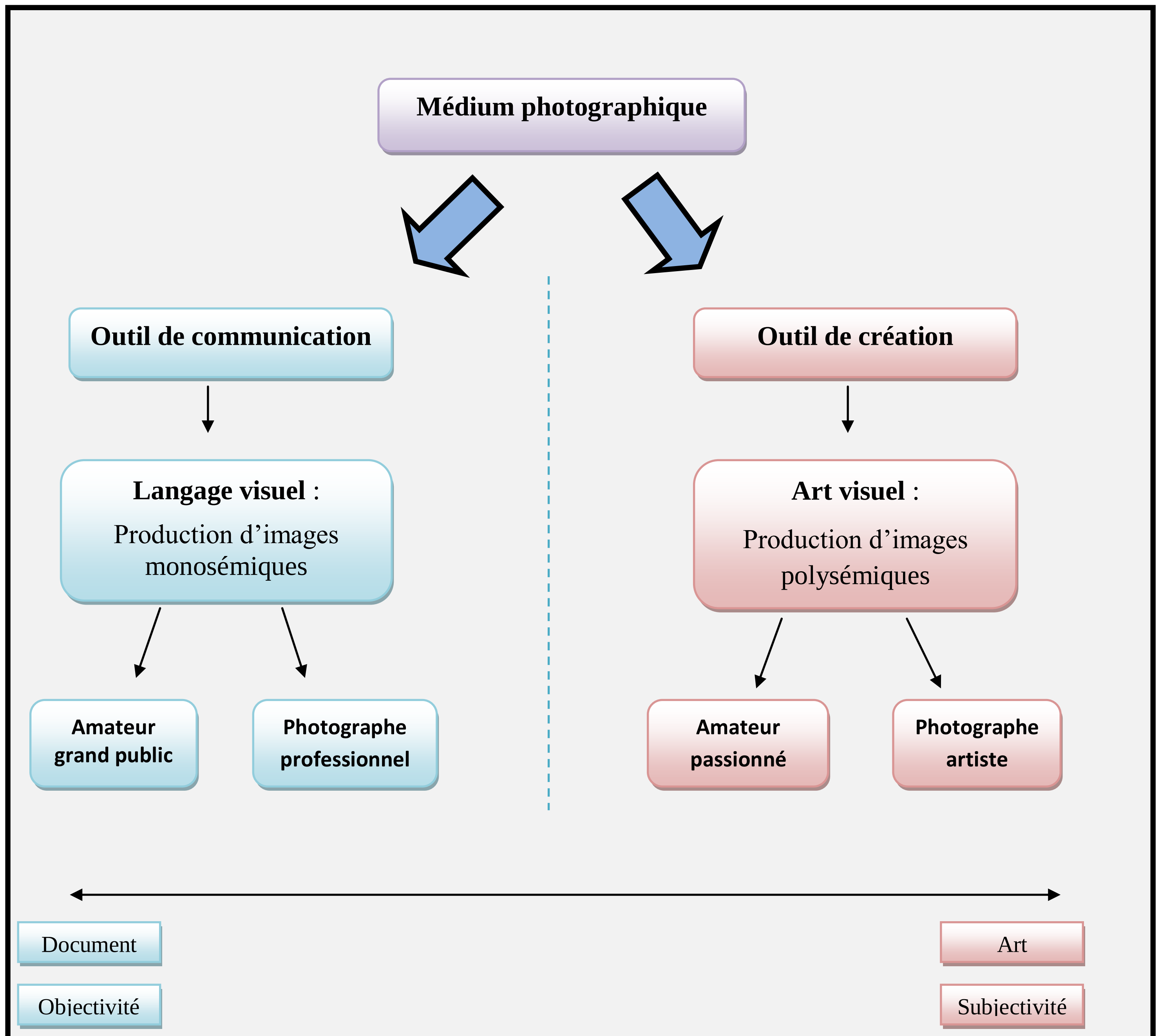
Annexe 20

Photographie de plage pour une agence de voyage « Lunes de Miel »



Annexe 21

Photographie de la série « Natural Habitants », de Massimo Vitali,



Annexe 22

Utilisation du Médium Photographique
(Schéma représentatif)



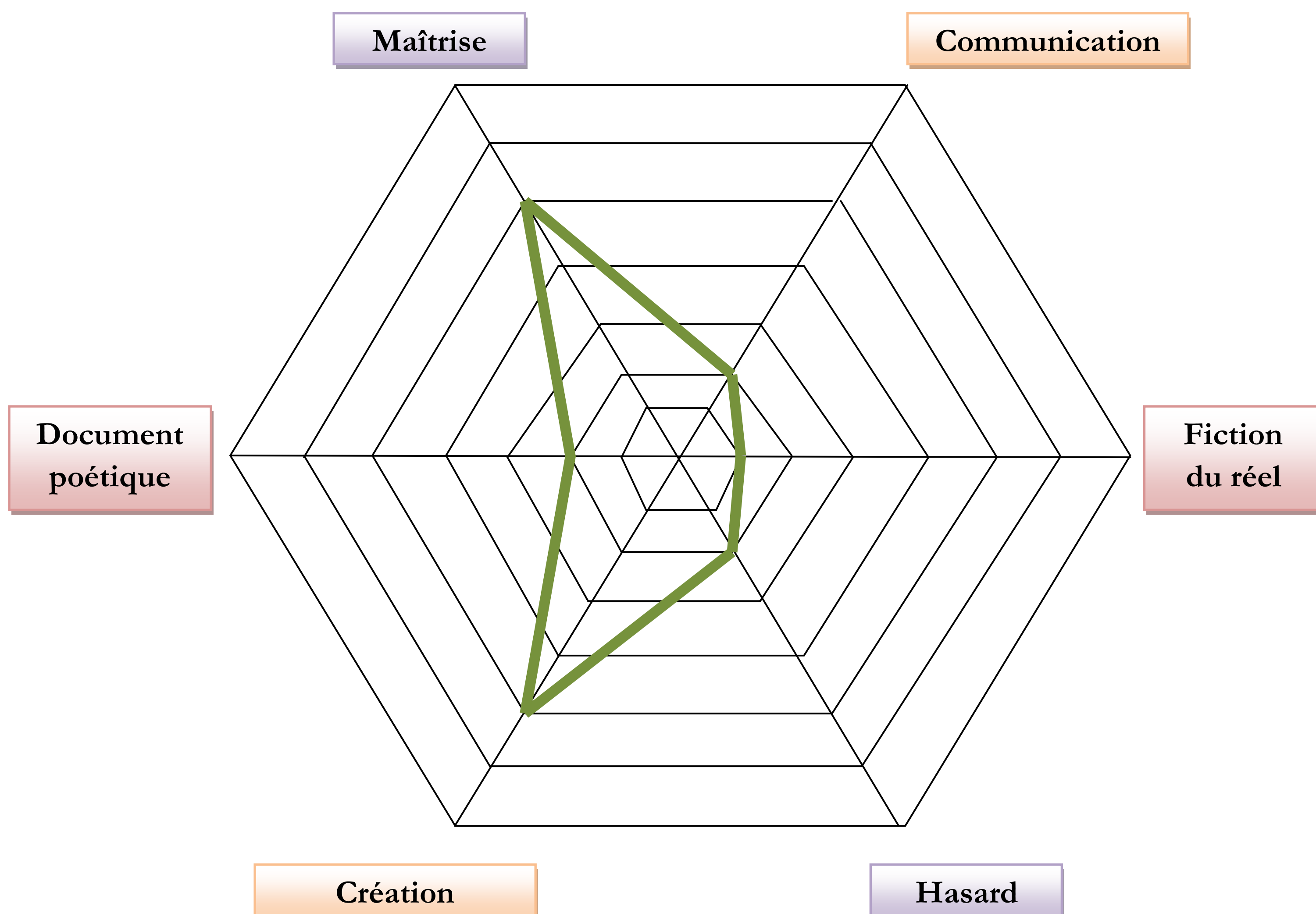
Annexe 23

La Chambre détruite, Jeff Wall



Annexe 24

Photographie de la série « Infra », représentant le conflit congolais et réalisée par Richard Mosse



Annexe 25

Exemple de Diagramme personnalisé photographique